Mariana Istrate

Numele propriu în textul narativ

Scanned with OKEN Scanner

Editura NAPOCA STAR
str.Horea 47-49/32
tel:094/79 48 09
tel/fax:064/43 38 32
e-mail: davinci@codec.ro
http://www.angelfire.com/biz/bartis

Director general:
Vladimir Fischer

Director de editură:
Gabriel Hrdlicska

Redactor şef:
Dinu Virgil

© *Istrate Mariana, 2000*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale

ISTRATE, MARIANA
Numele propriu în textul narativ/
Istrate Mariana-
Cluj-Napoca : Napoca Star, 2000
180 p. ; 21 cm.
ISBN 973-9455-81-6

859.0.09

Corectura textului a fost efectuată de autor

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR ANALITIC

I. ARGUMENT 7

II. DEFINIREA ONOMASTICII TEXTULUI LITERAR 9

1. Onomastica și onomastica textului literar. 2. Raporturile onomasticii textului cu celelalte discipline ale lingvisticii. 3. Stadiul actual al cercetărilor în domeniu

III. STATUTUL NUMELUI PROPRIU ÎN TEXTUL NARATIV 21

1. Considerații generale. 2. Numele propriu și textul narativ. 3. Între nume propriu arhetipal și nume comun. 4. De la pluridenominație la dispariția numelui propriu

IV. LITERARITATEA ȘI DENOMINAȚIA 37

1. Încercare de definire a literarității. 2. Expresivitatea antroponimică. A. Rolul numelor reperabile. B. Rolul numelor atestate. C. Rolul numelor inventate. 3. Expresivitatea toponimică. 4. Expresivitatea zoonimică. 5. Expresivitatea eufemistică

Scanned with OKEN Scanner

V. PSEUDONIMUL, CA NUME DE AUTOR, ȘI TEXTUL LITERAR 91

1. Pseudonimul, categorie onomastică. 2. Pseudonimul, cu referire la literatura română. 3. Numele de autor și pseudonimul, ca nume de autor, în economia operei literare

VI. TITLUL - NUME DE TEXT 111

1. Text și nume de text. 2. Din istoria intitulării. 3. Autorul și titlul. 4. Tipuri de titlu. 5. Titlu, subtitlu, supratitlu. 6. Relația titlu – text narativ

VII. RECEPTAREA NUMELOR PROPRII DIN TEXTUL NARATIV 141

1. Numele autorului și numele textului – o invitație la lectură. 2. Numele proprii – repere în lectură. 3. Antonomaza – metaforă antroponimică. 4. Receptarea interpretativă a numelor proprii

VIII. CONCLUZII 159

IX. BIBLIOGRAFIE 161

SUMMARY 174

Scanned with OKEN Scanner

I. ARGUMENT

Cercetarea noastră pornește de la premisa că studiul numelor proprii în textul narativ trebuie să se realizeze pe baza rezultatelor dobândite în cadrul teoriei denominației, recunoscând însă, alături de folosirea curentă a numelui, pe cea poetică. Având ca punct de plecare perspectiva unei semiologii generale a numelui, vom încerca să precizăm condițiile specifice în care onomasemul funcționează la nivelul textului. Din aceast unghi de vedere trebuie remarcat, în text, caracterul profund motivat al semnului lingvistic identificator. Denominația epică poate utiliza fie nume transferate din corpusul onomastic existent în limbă, fie nume create în conformitate cu sistemul onomastic respectiv. Adoptarea selectivă a unui nume reprezintă deja un indiciu al funcției semnificatoare a acestuia. Folosirea textuală a numelui propriu poate avea efecte bazate fie pe o poetică fonizantă, fie pe exploatarea resurselor pe care le presupune figura semantică a remotivării. Inserția unui semn lingvistic identificator contribuie la generarea și articularea textului, iar reiterarea sa va asigura continuitatea și coerența acestuia. Numele propriu folosit paratextual contribuie la globalizarea semanticii narative.

Dată fiind complexitatea problemei, am pornit în demersul nostru de la onomastică, în sensul de teorie a numelui, înaintând către onomastica literară, ca teorie a numelui textual literar. Am structurat lucrarea în funcție de principalele categorii onomastice care apar în text (antroponime, toponime, zoonime, nume eufemistice), pentru a aborda dintr-o perspectivă asumată pe cele care servesc drept „praguri" către text (numele de autor, pseudonimul ca nume de autor, numele de text). În final, am încercat să conturăm modul în care aceste nume sunt receptate, stârnind reacții estetice, pentru a ajunge la lexicalizarea lor, prin procesul complex al antonomazei. Deși numele proprii din text se pretează și la o analiză de tip restrictiv, ce ar presupune un demers circumscris poeticii, am preferat o abordare interdisciplinară și nu una delimitatoare. Practic, am încercat radiografierea unei problematici controversate, aceea a funcționării textuale a onomasemului, căutând să dăm sugestii interpretative global-coerente.

Scanned with OKEN Scanner

II. DEFINIREA ONOMASTICII TEXTULUI LITERAR

1. Onomastica reprezintă studiul numelor proprii în general[1]. Chiar dacă felul în care este caracterizat numele propriu în gramatici și în cercetările de specialitate a făcut obiectul multor discuții, se acceptă că în această categorie se includ: „numele de persoane (prenume, nume de familie, patronime, pseudonime, nume conspirative, porecle și supranume – individuale și colective –, nume de triburi sau de popoare etc.), nume de animale, nume de locuri, termeni astronomici, nume mitologice, numele personajelor literare, numele diverselor întreprinderi și instituții, organizații, asociații etc., numele unor mijloace de transport (avioane, vapoare), numele generice și individuale ale produselor industriale, numele evenimentelor istorice, titluri de opere literare, științifice și artistice, nume de ziare și reviste, punctele cardinale, numele vânturilor, uraganelor, ciclonilor, numele unor construcții sau clădiri, poduri, hoteluri, restaurante, hanuri, mori etc. Și lista nu poate fi considerată închisă"...[2] Există totuși rezerva că unele dintre aceste nume proprii se situează la interferența numelor comune cu cele proprii[3]. Dintre categoriile de nume proprii, numele de locuri și numele de persoane au avut parte de o cercetare atentă, constituindu-se astfel cele două ramuri mai importante ale onomasticii, toponimia și antroponimia[4]. Se admite că și zoonimia reprezintă o ramură distinctă a onomasticii[5], dar, după opinia multora, nu una încă deplin conturată.

Cercetări mai recente vorbesc și despre o altă ramură a onomasticii, onomastica literară[6]. Deși studii aplicative, practice, în acest domeniu s-au scris la noi și până acum,[7] o încercare de definire a conceptelor cu care operează disciplina s-a făcut abia în cadrul Simpozionului de onomastică din 1987, ale cărui lucrări au fost publicate în „Studii de onomastică", din 1990. Definiția formulată de Augustin Pop pornește de la premisa că onomastica literară implică literatura, „în măsura în care [aceasta] constituie obiect al cercetării", și lingvistica „în ceea ce privește metoda de investigație". Deci: „onomastica literară ar putea fi acea ramură a onomasticii care studiază originea, evoluția și funcțiile numelor proprii din operele literare"[8]. Definiția dată de Marica Pietreanu o precizează și o completează pe cea de mai sus. Onomastica literară ar fi: „acea ramură (subramură) a onomasticii care are ca obiect de cercetare numele proprii din operele literare, cu o metodă complexă de interpretare, în care se îmbină analiza lingvistică și cea

Scanned with OKEN Scanner

literar-artistică"[9]. Ambele definiții consideră că onomastica literară constituie o ramură (subramură) a onomasticii, deci onomastica (**O**) cuprinde onomastica literară (**OL**), ca studiu al numelor proprii ce apar în operele literare, ceea ce implică, evident, teza că sfera **O** include **OL**.

Categoriile cu care operează onomastica sunt: toponimele (nume geografice), antroponimele (nume de persoane), zoonimele (nume de animale), astronimele (nume de stele), anemonimele (nume ale fenomenelor meteorologice), ergonimele (nume ale asociațiilor umane), hrematonimele (nume ale produselor comerciale, industriale), ideonimele (nume ale fenomenelor de cultură), crononimele (nume ale perioadelor de timp) etc.[10] În funcție de categoria onomastică studiată s-au constituit diferitele ramuri ale onomasticii: antroponimia, care studiază numele de persoane, toponimia, care se ocupă cu studiul numelor geografice, zoonimia, care cercetează numele de animale. Practic, s-ar putea constitui tot atâtea ramuri ale onomasticii câte categorii onomastice sunt. Nu există însă un termen care să denumească categoria cu care să se opereze în studiul onomasticii literare, mai ales că literatura poate folosi, în crearea universului ficțional, toate numele proprii ce apar ca expresie a unui univers real, ceea ce înseamnă că studiul onomasticii literare nu se reduce la studierea unei singure categorii onomastice, care trimite la un singur fel de nume propriu, ci își extinde cercetarea asupra tuturor categoriilor, a tuturor numelor proprii care vor acționa ca nuclee formative ale textului literar, catalizând forța creativității artistului. Având în vedere aceste observații, s-ar impune concluzia că sfera **O** este identică cu cea a **OL**, cel puțin în ceea ce privește numărul și felul numelor proprii cercetate. Ar însemna că sub acest aspect **O** = **OL**.

În fond, pornind de la această egalitate (care se va dovedi neadevărată) definițiile date pentru **OL**, ca ramură (subramură) a **O**, nu ar mai fi valabile. Pentru a ieși din acest impas, pentru toate numele proprii din operele literare ar trebui adoptat, de pildă, termenul de *simbonim*,[11] propus de Augustin Pop. Autorul menționează, pornind de la observațiile lui Cesare Brandi[12], că în opera literară „numele dobândește o nouă semnificație, fundamental diferită de cea anterioară", „transformându-se din *realonim* în *simbonim*". Termenul rămâne elocvent pentru calitatea de a crea opoziția necesară între literar și neliterar, de neevitat atunci când avem în vedere studiul numelor proprii în literatură, reținând totuși că sfera lui ar trebui lărgită printr-o redefinire a conceptului, mai largă decât ideea de simbol, câtă vreme arta însăși are calități mai complexe decât simpla simbolizare.

Desigur că nu toate numele proprii din operele literare vor deține același grad de simbolizare. Numele propriu se comportă ca un simbol poetic (literar), iar nu ca unul convențional și are ca principală caracteristică *unicitatea*[13], fapt care îl face dependent de context. Alte trăsături specifice simbonimului, *i. e.* ale numelui propriu din opera literară, vor fi determinate de apariția acestuia în textul literar, de organizarea textului în limitele unor rigori ce țin de condiția de *mimesis* a literaturii

Scanned with OKEN Scanner

și de faptul că literatura reprezintă un act de comunicare aparte. Literatura se definește în primul rând prin condiția sa de *text scris*, actul comunicării în acest caz caracterizându-se printr-o relație specifică între scriitor (emițător) și cititor (receptor) și prin distanța ce apare, în timp și spațiu, între interlocutori, adică între cel ce încearcă să comunice în scris (autorul), prin intermediul operei, și cititor[14].

Trebuie să mai adăugăm că numele proprii din operele literare, ca secvențe ale textului literar, se vor comporta ca părți constitutive ale limbajului poetic: „în cadrul căruia funcția de comunicare joacă un rol secund, iar structurile verbale dobândesc valoare autonomă"[15]. Valoarea simbolică a numelor proprii în textul poetic a fost subliniată și de către Carmen Vlad și de Emma Tămâian: „Dacă prin valoarea semnică originară a numelor proprii textul poetic se semiotizează, creând iluzia unei lumi, în schimb, prin cea *simbolică* (s. n.) se produce o desemiotizare, convenția primară fiind obliterată. Apoi instituirea unui referent al numelor proprii în spațiul textului, prin noi convenții referențiale impuse intradiscursiv, are ca efect resemiotizarea poetică a acestuia"[16]. Comentând afirmațiile de mai sus, Mircea Borcilă apreciază că acestea: „aruncă o lumină cu totul nouă asupra raporturilor dintre mythos și poesis", „dacă este adevărat, cum susțin semioticienii culturii, că numele proprii constituie chiar «nucleul» cuibului mitologic special al limbii naturale"[17]. Drept urmare a faptului că este recunoscută valoarea de simbol a numelor proprii din operele literare, socotim adecvată denumirea de *simbonim* pentru categoria onomastică pe care o studiază **OL**. În consecință, am putea redefini și **OL** ca *ramură a onomasticii care se ocupă cu studiul simbonimelor și cercetează căile/modalitățile prin care numele proprii dobândesc în textul literar (poetic) calitatea de simbol literar (poetic).*

2. Faptul că onomastica rămâne o disciplină lingvistică este astăzi unanim acceptat, chiar dacă, prin natura sa, obiectul ei de cercetare poate fi abordat și din perspectiva geografului, istoricului, etnologului, psihologului sau sociologului. Numele proprii sunt cuvinte care aparțin lexicului, vocabularului unei anume limbi. De altfel, primele nume proprii au fost la origine nume comune. Și astăzi, în epoca contemporană, se păstrează obiceiul ca oamenii să fie numiți folosind nume comune. Iată ce mărturisește, în raport cu acest obicei, scriitoarea Karen Blixen, în romanul *Din inima Africii*: „Am avut un vecin foarte ursuz... care se numea Saham Modja – *O Pădure*. Prietenul meu suedez Eric Otter era Resose Modja – *Un Cartuș* –, adică n-avea nevoie decât de un singur cartuș pentru a ucide vânatul, un nume foarte onorant sub care să fii ținut minte. Mai era și un mare automobilist pe care-l cunoșteam, numit *Jumătate om-jumătate mașină*. Când băștinașii dau nume de animale – *Peștele, Girafa, Taurul Gras* – gândul lor, în general, urmează linia vechilor fabule, iar albii apar, în conștiința lor, atât ca oamenii, cât și ca animalele. Iar cuvintele conțin în ele o magie: cineva care, timp de mulți ani, a fost cunoscut în mediul său doar sub un nume de animal, ajunge să se simtă în cele din

Scanned with OKEN Scanner

urmă familiar și înrudit cu acesta, ba chiar să se recunoască în el... Odată, la Grădina Zoo din Londra, am revăzut un bătrân demnitar, ieșit acum la pensie și pe care în Africa îl știusem drept Bwana Tembu – domnul *Elefant*. Ședea singur-singurel în fața cuștii cu elefanți, adâncit în contemplarea lor!"[18].

Raportul dintre onomastică și lexicologie se evidențiază nu numai prin trecerea de la nume comune la nume proprii, ci și invers. Numele propriu este un cuvânt care face parte dintr-un ansamblu lingvistic (vocabularul), strâns legat de istorie și de cultură. În consecință, apar treceri frecvente de la categoria de nume propriu la cea de nume comun, fapt posibil printr-o „degradare" semantică a numelui propriu, proces care poate duce până la o nouă semnificație, având drept urmare îmbogățirea vocabularului cu noi cuvinte, noi sensuri. O primă trecere a numelui propriu la nume comun[19] se realizează prin comparație, act prin care se atribuie unei persoane reale însușirile unui personaj literar, sensul, într-o astfel de întrebuințare, fiind de obicei peiorativ. Astfel, va fi numit *Don Quijote* un om care se luptă pentru lucruri irealizabile, *Don Juan* sau *Cassanova* un bărbat care seduce femeile, *Mesalina* o femeie de moravuri ușoare, *Dalila* o femeie care folosește șiretlicuri. *Hagi Tudose* va desemna un om zgârcit, avar, *Dinu Păturică* va face referire la un parvenit, iar *Mitică* la o persoană superficială, care nu se ține de cuvânt. Cum spuneam, fenomenul invers, de trecere de la apelativ la nume propriu, funcționează și azi, cu atât mai mult în literatură. Este mai ales situația poreclelor la origine nume comune, frecvent folosite în operele literare pentru valoarea lor sugestivă (*Pămătuful* – porecla atribuită de d-na Herdelea preotului Belciug din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu). Se adaugă aici și numele de persoane provenite din nume comune, a căror folosire intențională este evidentă, sensul etimologic determinând alegerea numelui pentru forța sa evocatoare (*Florica* la Liviu Rebreanu, *Clara* la Gala Galaction).

O altă cale de apariție a unor noi cuvinte este derivarea numelor comune de la nume de scriitori, personaje literare și opere. Fenomenul este întâlnit în limbajul criticii și istoriei literare, constituind o inovație lexicală frecventă începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Acest proces are ca rezultat obținerea unui: „determinant onomastic apreciativ"[20] care, de obicei, poate fi încadrat în clasa adjectivelor: *barbian, eminescian, hamletian, caragialian, arghezian.* Urmează clasa substantivelor formate fie de la numele propriu + suf. *-ism* (*caragialism, gherism, faustism, miticism*), fie de la adjectivul onomastic + suf. *-ism* (*arghezianism, balzacianism, călinescianism, eminescianism, maiorescianism*). Antroponimele – și ne vom referi tot la cele ce apar în operele literare – pot servi și ca bază de formare a unor verbe, fapt remarcat de Iorgu Iordan[21] și studiat mai îndeaproape de Nicolae Goga[22]. Pentru a se realiza aceste verbalizări antroponimice este necesar ca: „numele să denumească o persoană (personaj), care să se fi impus prin atari trăsături ce pot să constituie particularități substanțiale de caracterizare, în raport de care și prin care să se poată circumscrie verbal un fapt, o atitudine, un comportament, o

Scanned with OKEN Scanner

dominantă distinctivă"[23]. Din multiplele exemple posibile, alegem câteva care își au originea în nume de scriitori și personaje din literatura română: *a caragializa, a miticiza, a călinescianiza, a pillatiza, a barbianiza, a urmuzianiza, a topârceniza.* Pentru a demonstra că verbalizarea este o tendință frecventă în lexicul românesc, Nicolae Goga își extinde cercetarea, pornind de la observațiile lui Iorgu Iordan, și asupra toponimelor, menționând că nu toate favorizează realizarea verbalizării prin derivare. Formele derivate se integrează, semantic și morfologic, verbului: „indicând și denumind noțiunea de proces, de fenomenalizare"[24]. Toponimele primesc în aceste situații mărci verbale specifice, cum ar fi modul, timpul, chiar diateza: *a (se) balcaniza, muntenizat, europenizare, americanizând.* Toate aceste derivate ale numelor proprii (ce țin, într-un fel sau altul, de textul literar) vin să îmbogățească un limbaj specializat, acela al criticii și istoriei literare, având deci un dublu caracter livresc, prin origine și prin sfera de întrebuințare. Oricum, ele constituie o sursă fecundă de îmbogățire a vocabularului, evidențiindu-se astfel raportul dintre onomastica literară și lexicologie. În ceea ce privește înregistrarea unor astfel de cuvinte în dicționare, putem spune că lexicografii au fost uneori inconsecvenți, renunțând să le consemneze poate și din pricină că asemenea derivate nu păreau integrate perfect în sistemul limbii.

Am putea sublinia aici și raportul onomasticii literare cu morfologia și sintaxa. Derivatele de mai sus se încadrează, după cum am văzut, în sistemul gramatical al limbii. Exceptând, poate, pe cele care derivă de la nume străine, respectivele cuvinte dobândesc categoriile gramaticale specifice clasei în care intră, contractând relații sintactice în propoziții și fraze. Onomastica are strânse legături și cu istoria limbii, întrucât numele proprii pot constitui uneori monumente de limbă, care păstrează fapte lingvistice caracteristice unor vremuri vechi. Există și situații în care cuvinte dispărute din lexic sunt conservate doar în numele de locuri. Alteori numele proprii nu pot fi explicate decât prin intermediul cuvintelor regionale. Apare astfel evidentă legătura onomasticii cu dialectologia. Aceste relații nu sunt însă neapărat relevante la nivelul onomasticii literare, pentru că un scriitor nu va fi interesat de vechimea unui nume propriu sau de apartenența lui la un anumit grai decât în măsura în care va vrea, prin folosirea sa, să situeze în timp sau în spațiu acțiunea propriei opere literare.

În sfârșit, s-ar putea evidenția și legătura dintre onomastica literară și fonetică, atunci când este vorba de funcționalizarea literară a laturii sonore a numelor proprii, întrucât orice scriitor, în alegerea numelor, mai ales a numelor de personaje, va urmări să creeze efecte ce țin de simbolismul fonetic nominal. Faptul că o impresie auditivă se poate transforma într-una vizuală poate fi confirmat de cuvintele lui Calistrat Hogaș: „Nu știu pentru ce muntele acesta se numește astfel; știu, însă, că e destul să zici *Hălăuca* spre a-ți trece prin minte ceva deșirat și colosal"[25]. Cercetarea complexului sonor poate să se extindă până la investigarea unității minimale a cuvântului, sunetul. Nicolae Goga face o „descompunere" a unui antroponim folosit

Scanned with OKEN Scanner

tot de Calistrat Hogaș și reușește să ne convingă că fiecare sunet își are contribuția sa în a mări impresia auditivă: „Dacă pronunțăm ca un ecou *Honcu, Honcu, Honcu...* antroponimul se încarcă pe drept, prin vocalele posterioare grave *o, u,* a căror profunzime se altoiește pe mai profundul *h* laringal, cu sonorizări sumbre, datorate și nazalei *n*, iar segmentarea fluxului vocalic închis prin consoana explozivă surdă *k* aduce acele fascicole de semii ce sugerează «ceva deșirat și colosal», prezente în intenționalitatea scriitorului"[26] În același articol autorul amintește că, încă din 1929, B. Jordan își explica în chip asemănător antroponimul „*Trenchea*, singular, fără alt atribut de stare civilă, cum ai zice Napoleon sau Garibaldi" unde: „*Sonoritatea numelui, aproape onomatopeică, a distrus rezerva numelui de botez* (s. n.)"[27].

Un alt aspect al studierii laturii sonore a numelor proprii este acela al încadrării lor în structurile metrice ale poeziei românești, după felul în care aceste nume influențează contextul expresiv, mai ales când sunt de origine străină, dar și după felul în care contextul acționează asupra lor[28]. Apar în consecință „duble accentuări", când „ezitările" sunt extinse și asupra unor substantive proprii care nu sunt supuse unor astfel de fluctuații. Cu un asemenea preț, se creează: „multiple disponibilități prozodice, menite să faciliteze încadrarea numelor proprii în structurile prozodice cunoscute de poezia română"[29]. Exemplele date de I. Funeriu sunt extrase din poezii de Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Minulescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu. Studiind accentuarea împrumuturilor lexicale, I. Fischer[30] se oprește asupra numelor proprii care apar des în versurile poetului Grigore Alexandrescu. Autorul conchide că stângăciile ce apar în poezie se datoresc mai ales strădaniilor poetului de a contribui la procesul de unificare lingvistică și culturală a limbajului poetic, alături de tendința de a româniza modelul francez, în care uneori se resimte înglobarea elementului grec. Cu alte cuvinte, asistăm la o încercare de adaptare a elementului neologic la structura fono-morfologică a limbii, valabilă inclusiv la nivelul artei literare.

Poate că ar fi util să adăugăm câteva observații despre înregistrarea lexicografică a numelor proprii. În dicționarele explicative apar rar nume de acest tip, de obicei doar pentru a se evidenția că: „apelativul face parte dintr-un nume propriu sau că a devenit nume propriu cu aceeași formă"[31]. Dintre cele reținute, puține sunt cele care reprezintă nume proprii ce au apărut în opere literare, pentru că locul lor este în lucrări lexicografice speciale. Onomasticoanele (unde se urmăresc, de obicei, aspecte particulare, cum ar fi accentuarea) sau enciclopediile (unde se dă sensul referențial) cuprind, printre alte nume proprii, doar un număr, relativ restrâns, de simbonime. Există însă și dicționare de personaje, alcătuite, în general, de critici și istorici literari, la rândul lor incomplete, din punctul de vedere care ne interesează, căci cuprind doar înregistrări ale numelor eroilor, cu o scurtă: „biografie"[32]. Cade deci în sarcina onomaștilor de azi și de mâine să alcătuiască primele adevărate dicționare ale simbonimelor, în care să se urmărească semantica acestora, desprinsă din semantica generală a textului. Oricum, cercetarea

Scanned with OKEN Scanner

onomasticii literare nu va fi profitabilă dacă nu se va beneficia de datele pe care le oferă toate ramurile lingvisticii (adăugăm aici și semantica, stilistica, poetica, semiotica), precum și de rezultatele oferite de alte științe, care abordează din alte unghiuri numele proprii (psihologia, sociologia, antropologia etc.).

3. „În literatură personagiul trebuie să se nască o dată cu numele care convine naturii sale fizice și morale [...]. Căci numele, chiar numai prin sonoritate, fără să mai vorbim de imixtiunea asociațiilor de idei, nu sunt indiferente din punctul de vedere al calității lor. "[33] Sunt, acestea, doar câteva dintre afirmațiile lui Garabet Ibrăileanu, făcute în 1926, în studiul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale,* prin care autorul, fără să aibă o atare pretenție, punea bazele unui nou domeniu de cercetare, cel al onomasticii literare. Prin pertinența observațiilor conținute, de natură semantică, stilistică, estetică, studiul său rămâne și astăzi, după atâția ani, o cercetare de referință. A urmat o perioadă în care observații și aprecieri asupra numelor proprii din operele literare s-au făcut fie în cronici, de către criticii literari, fie de către lingviști, când se vorbea despre limba și stilul unui anumit scriitor. Referirile cele mai frecvente s-au făcut la numele personajelor lui Caragiale, Alecsandri, Budai-Deleanu, pentru a se ajunge la concluzia că, în operele lor, antroponimele vin să întregească portretul personajului prin sugestia dată, de obicei, de apelativul care stă la baza numelui, prin trimiteri caracterologice, a căror transparență semantică este mare[34]. Atunci când s-a trecut la analiza unor nume proprii cu o semantică nu foarte evidentă, cercetările au devenit mai degrabă o operă de inventariere, de excerptare de mici contexte în care acestea apar, ori s-au transformat în anoste liste de nume proprii, grupate pe categorii onomastice (antroponime, macrotoponime)[35].

Un relativ progres îl realizează, în cercetările sale, Al. Cristureanu[36] care, pe lângă inventarierea numelor, încearcă și analiza lor stilistică, menționând, de exemplu, utilizarea la Negruzzi a numelor livrești cu valoare de simboluri mitologice, istorice, culturale. Procedeul este activ atât în realizarea portretelor, cât și în comentariile scriitorului, pigmentând cu o notă de umor intervențiile vocii auctoriale. Simbolurile livrești, în contrast cu realitatea banală, constituie surse ale comicului pentru că, de fapt, asistăm la o demitizare persiflatoare a numelor: „Mângâe-te simțitorule Verter, Șarlota ta nici a murit, nici s-a înjunghiat, nici și-a făcut sama". Analizând antroponimele din *Craii de Curtea-Veche*, Al. Cristureanu surprinde intenția lui Mateiu Caragiale de a amplifica, prin intermediul numelor, o viziune levantină asupra istoriei noastre pre-moderne. Tot prin nume se subliniază și fastuosul neoromantic, în constrast cu elementul argotic, trivial. Meritul cercetătorului este și acela de a comenta *titlul* operei, anticipând astfel discuțiile care vor apărea ceva mai târziu în studiile de specialitate[37]: „Titlul are o profundă forță de plasticizare, caracterizare și sintetizare a operei. Cuvântul «crai» cuprinde două sensuri contradictorii, adică acela de «odraslă împărătească sau regală», dar și acela de

Scanned with OKEN Scanner

«berbant, dezmățat, desfrânat». Ambele sensuri coexistă în roman. Prin avântul sufletesc atribuit de autor personajelor, prin călătoria lor imaginară în feudalismul veacului al XVIII-lea și prin cea în ținuturile exotice, ei sunt transfigurați în slăvite odrasle de dinaști, tustrei cavaleri călugări din tagma sfântului Ioan de Ierusalim, zișI de Malta. Dar prin apostrofa alcoolicei și îmbătrânitei Pena Corcodușa, după o noapte de chef sardanapalic, ei devin *Crai de Curtea-Veche,* sinonim cu «vagabonzi, haimanale». Al treilea «hagialâc» prin lumea viciilor, având drept călăuză pe versatul Pirgu, îi consacră doar ca niște «crai» ai nopților pierdute. Menționăm că, de câte ori apare cuvântul crai în context, el cuprinde una sau alta dintre cele două semnificații"[38]. Din cercetările de onomastică literară ale lui Al. Cristureanu mai menționăm pe cea referitoare la numele unor personaje din basme[39]. Acolo numele par a fi impuse de schema tradițională a speciei, care explică utilizarea de forme generice, concordante cu trăsături tipice consacrate, schematizate și repetate, pentru a se crea acea atmosferă ce nu poate fi localizată într-un anumit ținut sau într-o anumită epocă. Aceeași orientare explică și prezența, în basm, a unor nume din repertoriul onomastic popular, sau a unor nume caricaturale, alcătuite ca niște porecle.

Faptul că antroponimelor din operele literare li s-a dat mai puțină atenție este explicat de către Elena Linția prin folosirea predilectă, în literatură, a numelor proprii obișnuite. Autoarea se arată surprinsă de „torentul" de nume de persoane din romanul *Podul aerian,* al scriitorului Marian Popa. Încercând un inventar al numelor proprii folosite și o analiză formală a acestora, domnia sa constată că, din cele 397 de ocurențe atestate, puține reprezintă nume obișnuite, marea majoritate fiind, de fapt, create de autor pornind de la teme cunoscute, ce provin din apelative, dar care dau impresia de nume: „reale"[40]. Caracter de simbol capătă, în contextul operei literare, și numele „tocite" prin uz. În romanul *Ion*, pornind de la o lume reală, cu persoane și locuri concrete, Liviu Rebreanu reușește să creeze un univers ficțional luând realitatea ca fundal. Banalul nume Ion va dobândi astfel înțelesuri noi, simbolizând într-adevăr: „glasul pământului", „glasul iubirii"[41]. La polul opus, homericul Odysseus este eroul al cărui nume a devenit un adevărat simbol al psihologiei călătorului în opera lui Nikos Kazantzakis. Aplecându-se asupra operei sale, Alexandra Medrea-Danciu pornește cercetarea sa de la un citat revelator („Câte nume nu ți-am pus drept capcane ca să te prind")[42], argumentând ideea că toate variantele prin care este desemnat eroul includ aluzii la noțiunea de aventură: spații nedefinite, întoarceri nesigure, supraviețuire.

Studiile semnalate până acum au avut ca obiect al cercetării textul narativ. Despre numele proprii din textul dramatic s-a scris puțin. Semnalăm cercetarea Veronicăi Hicea-Mocanu despre drama lui Eschil, *Prometheus*, care demonstrează că numele organizează, în acest caz, structura textului, întrucât există o predestinare cuprinsă în sensul său autonom: „Desfășurarea dramatică urmează un joc al sensurilor, evidente sau ascunse, care se dezvăluie reciproc: acțiunea este condiționată de nume, sau, la rândul său, relevă sensuri cunoscute, uitate sau

Scanned with OKEN Scanner

presupuse ale acestuia"[43]. Amintim că studioșii s-au oprit și asupra numelor proprii din poezie[44]. Reținem ca important pentru ceea ce ne interesează studiul dedicat numelor din poemul *Luceafărul*[45]. Onomasemul este considerat de către Rodica Marian ca o figură a textului poetic, care îl modelează prin locul și momentul precis al apariției în text, prin încărcătura semantică pe care o deține, prin substitutele folosite. Analizând lirica unui poet de o factură specială, Ion Barbu, Augustin Pop constată că în universul barbian numele scot „textul din spațiul contingentului" și îl plasează: „în cel al posibilului, al severei gratuități a «jocului secund», narcisist. Numele propriu se metamorfozează în semne de intuire, identificare și contemplare a acelui altceva care este, în ultimă instanță, spiritul creatorului însuși"[46]. Într-un gen de poezie cum este cea a lui Marin Sorescu, numele vor avea o funcție euristică, modelatoare, aducând – spune Marica Pietreanu – un plus de informație asupra universului rural, astfel încât acestea vor constitui și un criteriu al autenticității mediului evocat, dând farmec implicit unui tip de: „lirică narativă"[47].

În afara cercetărilor amintite, o mențiune merită articolul Victoriei Moldovan care, studiind relația nume-personaj pe materialul oferit de opera lui Sadoveanu,[48] face câteva considerații teoretice demne de reținut. Comparând funcțiile numelui propriu în viața cotidiană cu cele ale numelui propriu literar, autoarea subliniază funcția de semnificare aparte pe care acesta din urmă o posedă. Dacă pentru scriitor, în calitate de dătător de nume, numele propune un sens, iar prin intermediul autorului semnificația este „asumată" de personaj, el trebuie să semnifice și pentru receptor, fie acesta cititor, fie critic. Dezideratul este realizabil doar dacă scriitorul posedă o „tehnică a producerii sensului" (reieșind din înregistrarea numelor, din analiza și din selectarea lor), în funcție de care, în final, „numele va impune personajul", așa cum se întâmplă și în cazul operei lui Sadoveanu.

Alte genuri de literatură, cum ar fi cea pentru copii, au fost puțin abordate[49]. Oricum numele vor fi alese, în ultimul caz, în funcție de tendința celor mici de a recepta mai ușor concretul. Așa se explică folosirea variantelor izomorfe, onomatopeice, a celor obținute prin reduplicație, trunchieri, combinații fanteziste, care vor crea dificultăți în găsirea corespondențelor, dacă s-ar traduce în altă limbă. O cercetare sub aspectul simbolismului animalier în literatura pentru copii am făcut și noi[50], constatatând frecvența folosirii numelor reperabile pentru animalele domestice, iar pentru cele sălbatice apariția numelor generice: Moș Martin, Rița-Veveriță, Chiț-Chiț. Un singur personaj, Motanul Arpagic al Anei Blandiana, pare a avea complexitatea antroponimică necesară pentru a fi destinat părinților, nu copiilor, sensul numelui găsindu-și acoperirea în context. Remarcăm, în încheiere, că, din mulțimea de nume care pot dobândi valoarea de *simbonim*, doar antroponimele, rar toponimele și zoonimele, au constituit frecvent obiectul de cercetare al studiilor de specialitate. Faptul se explică prin aceea că personajul constituie un *actant* al textului literar, iar numele acestuia un element catalizator. Sensul literar al numelui se dezvăluie prin text, iar semantica textului se întregește prin nume.

inv. 182445

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Albert Dauzat, *Les noms des personnes*, Paris, Librairie Delagrave, 1925, p. III; o definiție mai cuprinzătoare o dă Ion Roșianu, în *Despre sfera onomasticii și raporturile ei cu alte științe*, în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 57: „Onomastica este acea ramură a lingvisticii care studiază legile generale ale apariției, evoluției și funcționării numelor proprii".

2 Ion Roșianu, *Despre sfera onomasticii...*, p. 57.

3 Sabina Teiuș, *Referitor la sfera și locul onomasticii în lingvistică*, în „Studii și materiale de onomastică", 1969, p. 7-11.

4 Lucrări de bază în toponimie și antroponimie: Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, Editura Academiei, 1963; Nicolae Drăganu, *Toponimie și istorie*, Cluj, Institutul de Arte Grafice „Ardealul", 1928; Al. Graur, *Nume de locuri*, București, Editura Științifică, 1972; Idem, *Nume de persoane*, București, Editura Științifică, 1965; Ștefan Pașca, *Nume de persoane și nume de animale în Țara Oltului*, în „Academia Română. Studii și cercetări", XXVI, 1936; Ioan Pătruț, *Onomastica românească*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980; Emil Petrovici, *Studii de dialectologie și toponimie*, București, Editura Academiei, 1970.

5 Șt. Pașca, *Nume de persoane...*, p. 152.

6 Alla Vinteler și Onufrie Vinteler, *Câteva considerații pe marginea onomasticii literaturii ruse*, în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 167-183; Onufrie Vinteler, *Cu privire la studiul onomasticii operelor literare*, în „Studii de onomastică", II, 1981, p. 223-232; Augustin Pop, *Obiectivele onomasticii literare*, în „Studii de onomastică", V, 1990, p. 400-408; Marica Pietreanu, *Probleme de onomastică literară. Cu privire la poezia lui Marin Sorescu*, în „Studii de onomastică", V, 1990, p. 382-400.

7 Vezi materialele publicate în „Studii de onomastică", I-V.

8 Augustin Pop, *Obiectivele onomasticii literare...*, p. 400.

9 Marica Pietreanu, *Probleme de onomastică...*, p. 382.

10 Vasile Ioniță, *Cu privire la categoriile onomastice*, în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 39-47. Autorul menționează faptul că în cadrul acestor categorii M. V. Podol'skaja distinge *realonimele* (numele proprii ale unor obiecte reale) de *mitonime* (nume proprii ale unor obiecte imaginare).

11 Augustin Pop, *Obiectivele onomasticii literare....*, p. 406.

12 Cezare Brandi, *Teoria generală a criticii*, București, Editura Univers, 1985, p. 166.

13 Micaela Mancaș, *Semantica simbolului poetic*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXIV, 1983, nr. 5, p. 431.

Scanned with OKEN Scanner

14 Vezi, în acest sens, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească*, București, Editura Academiei Române, 1991, p. 31.
15 B. Tomașevski, ap. Cesare Brandi, *Teoria...*, p. 163.
16 Carmen Vlad, Emma Tămâian, *Numele proprii în dimensiunea sintactică a textului poetic*, în „Cercetări de lingvistică", XXXV, 1990, nr. 2, p. 153.
17 Mircea Borcilă, *Semantică și poetică. Perspective de reintegrare*, în „Limbă și literatură", III-IV, 1991, p. 229.
18 Karen Blixen, *Din inima Africii*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 261.
19 Pentru onomastică vezi problema în Al. Graur, *Nume de persoane*, București, Editura Științifică, 1965.
20 Marica Pietreanu, *Probleme de onomastică...*, p. 390.
21 Iorgu Iordan, *Verbe românești nouă*, în BIFR, IX, 1942, p. 20-52.
22 Nicolae Goga, *Verbalizarea antroponimelor în limba română și reflexele lor denotativ-conotativ semantice*, în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 29.
23 *Ibidem.*
24 Nicolae Goga, *Toponime verbalizate*, în „Studii de onomastică", V, 1990, p. 25.
25 Calistrat Hogaș, *Opere*, București, E. S. P. L. A., 1966, p. 105.
26 Nicolae Goga, *Valori conotative ale antroponimelor la nivelul expresiei fonetice*, în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 9.
27 „Bilete de papagal", 1929, nr. 335, ap. N. Goga, *Valori...*, p. 12.
28 I. Funeriu, *Numele proprii din punct de vedere prozodic*, în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 92.
29 *Ibidem*, p. 99.
30 I. Fischer, *Accentuarea împrumuturilor lexicale la Grigore Alexandrescu*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXII, 1981, nr. 1, p. 11.
31 Felicia Șerban, *Nume proprii în dicționare*, în „Cercetări de lingvistică", XXXV, 1990, nr. 2, p. 161.
32 Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, București, Editura Cartea Românească, 1983; Pompiliu Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, București, Editura Eminescu, 1977; Idem, *Lumea operei lui Sadoveanu*, București, Editura Eminescu, 1976; Mircea Horea Simionescu, *Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
33 Garabet Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în Idem, *Studii literare*, Iași, Editura Junimea, 1986, p. 211.
34 Vezi, în acest sens, Lidia Șerdeanu, *Numele de persoane în „Țiganiada" lui I. Budai-Deleanu*, în „Limba română", V, 1956, nr. 1, p. 52-58; Olimpia Berca, *Stilistica antroponimelor în „Țiganiada"*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXVII, 1986, nr. 5, p. 400-407. Cu referire la literaturile străine, Alla Vințeler și Onufrie Vințeler, *Câteva considerații...*, p. 167-183.

Scanned with OKEN Scanner

III. STATUTUL NUMELUI PROPRIU ÎN TEXTUL NARATIV

1. Structura numelui propriu se configurează la nivelul textului narativ pornind de la constantele pe care acesta le relevă în limbajul curent, la care se adaugă unele caracteristici variabile, conferite de context. În marea majoritate a studiilor referitoare la numele proprii, în general, s-au abordat criterii investigative morfologice. Abordările de acest tip sunt mai frecvente pentru că este relativ ușor a se depista formanții morfologici specifici numelui propriu. Identificarea acestora facilitează recunoașterea calității de nume propriu a unui cuvânt, fapt susținut și de competența lingvistică a fiecărui vorbitor. Cu toate acestea, problema stabilirii unei granițe precise între numele comune și cele proprii este dificilă. F. Brunot consideră distincția dintre numele proprii și numele comune drept fragilă și convențională, iar A. Dauzat o califică drept artificială și logic imposibilă. Abia Ch. Bally distinge între nume ale limbii care desemnează un singur obiect (Hanibal, Don Quijote, soare, lună) și nume proprii ale vorbirii, care se actualizează ocazional, desemnând un singur obiect într-o situație determinată, alături de aceste două clase funcționând și o categorie intermediară, numită „passe-partout", cuprinzând cuvinte ca *Paul, Pierre, Louis,* predestinate a fi nume proprii în limbă.

O particularitate formală care poate fi luată în considerare și la care se face apel des se referă la faptul că numele proprii nu pot avea plural, în sensul strict al cuvântului. Unii autori susțin însă că distincția dintre numele propriu și numele comun nu are nimic comun cu numărul obiectelor desemnate, iar ideea de unicitate reprezintă o concepție populară și arbitrară din punct de vedere logic. Astfel, S. Ullmann afirmă că diferența dintre numele proprii și cele comune nu rezidă în număr, cum susțin gramaticile tradiționale, pentru că „există mii de *Jean*-i și un singur Președinte al Republicii". Studiind problema unicității obiectului desemnat, O. Jespersen depistează cel puțin cinci situații care par să pună în dificultate pe cercetători[1]. Eugeniu Coseriu[2] semnalează, la rândul său, că observațiile critice referitoare la opoziția „unul/mulți", semnalată de O. Jespersen, sunt îndreptate împotriva *„unicității obiectului"* desemnat (*Juan* este numele multora), altele vizând *„unitatea obiectului" (Canarele* sunt multe) sau *„unidimensionalitatea desemnării"* (există nume proprii care desemnează atât ansambluri, cât și elemente ale acestora). Cu multă pertinență, reputatul lingvist

adaugă: chiar dacă numele propriu poate avea mai multe semnificații, fiind *multivoc* (munții *Iberi* din Caucaz și *Iberii* din Spania), sub aspect indicativ este întotdeauna *monovalent,* având valoare diferită pentru fiecare situație în parte. Chiar dacă *Canarele* sunt mai multe, numele propriu se folosește întotdeauna *în mod individual,* desemnând fie obiectul, fie un ansamblu de obiecte, de indivizi. Numele este *unidimensional* întrucât desemnează atât un obiect, cât și un ansamblu, dar nu pe amândouă în același timp. În categoria numelor proprii sunt incluse exclusiv cuvinte semnificative, cu aplicare concretă. Faptul că numele propriu nu poate primi articol nehotărât fără a înceta să fie nume propriu este considerat de către Eugeniu Coseriu „o trăsătură negativă, care nu definește categoria, ci doar o caracterizează și o descrie". „Numele propriu – spune autorul citat – se caracterizează din punct de vedere formal prin «morfemul negativ» al determinării, ceea ce înseamnă că este întotdeauna numele unui «singular» (acest A) și niciodată al unui «particular» (un A)"[3]. În context, lingvistul român analizează și afirmațiile lui Gardiner, conform cărora numele propriu poate fi aplicat și unei „pluralități de obiecte", făcând următoarea corecție: pluralitatea există din punct de vedere al obiectelor, iar nu al desemnării, pentru că, atunci când este denumită, „pluralitatea" devine „individ", deci un obiect unic și indivizibil. În acest sens, numele de *soare* și *lună,* considerate de Bally ca „nume proprii ale limbii", trebuie considerate, evident, drept nume comune ce denumesc un obiect cunoscut într-un singur exemplar. Important rămâne faptul că numele propriu nu denumește în același plan cu numele comun, „clasificând" realitatea, ci că utilizează o a doua modalitate denominativă, ce „individualizează și unifică". Dacă: „obiectul desemnat printr-un substantiv propriu este în mod necesar un obiect deja clasificat prin intermediul unui substantiv comun (*Azorele* sunt insule, *Tibrul* este un râu, *Spania* este o țară)"[4], opoziția singular /plural părând arbitrară, constatarea îngăduie totuși concluzii demne de reținut: „a) unitatea și unicitatea obiectului desemnat de un nume propriu nu reprezintă unitatea și unicitatea unor obiecte naturale; b) numele proprii sunt cuvinte și nu numai cuvinte; c) în ceea cu privește apelativul, substantivul propriu este un substantiv de alt ordin"[5].

Și Bruno Migliorini făcuse observații în spiritul celor de mai sus. Deși în cazul numelor proprii există omonimii, situație în care, din punct de vedere material, lexemele rămân identice, totuși acestea sunt pertinente în momente lingvistice distincte, deoarece, cum spunea B. Russell, numele proprii pot fi *multivoce,* dar sunt mereu *monovalente.* Comună este, cu alte cuvinte, doar partea lor fizică, nu și cea semnificativă, pentru că vorbele nu reprezintă aceeași realitate. Numele propriu aparține mereu aceleiași persoane, fiind prin el însuși individual și neechivoc. Drept urmare, în omonimii, spre a se elimina echivocul, numele proprii pot primi delimitatori, care exprimă diferențierea, destul de des identificatori. Astfel „prenumele se identifică prin nume (*Francesco Quevedo*); numele de regi, papi, ambasadori prin intermediul numeralului (*Felipe Segundo*), sau prin supranume (*Fernando El Santo*); numele geografice prin intermediul altor nume din aceeași

Scanned with OKEN Scanner

clasă, sau prin substantive comune și adjective (*Santiago de Chile*)". În toate aceste exemple: „determinantul nu particularizează obiectul desemnat, ci asigură unicitatea numelui, particularizându-l în raport cu altele identice din punct de vedere formal"[6]. De fapt, atașarea unor determinanți numelor proprii întruchipează acele „reguli de redundanță" în denumirea persoanelor, elaborate de orice cultură pentru eliminarea omonimiei, pentru a dezambiguiza[7]. La rândul său, riscul omonimiei este bine rezolvat la nivelul sistemului popular de denominație, prin atribuirea de porecle și supranume.

În definirea numelui propriu nu este suficientă deci o abordare exclusiv formală, impunându-se obligatoriu și o cercetare semantică. Dar și sub acest aspect opiniile sunt împărțite. Dacă Jespersen[8] vede în numele propriu semnul cel mai bogat în trăsături semice, dat fiind raportul invers proporțional al intensiunii și extensiunii în cazul exprimării oricărui concept, Molino, rezumând tezele dezvoltate de Mill, Funke și Gardiner, îl consideră o simplă etichetă: „ale cărei semnificații se consumă în realitatea sa fonică"[9]. Gardiner[10] recunoștea totuși așa numitul „nome incarné", considerat nume propriu prin excelență, resimțit ca atare în orice împrejurare, în ciuda situării lui marginale în limbă. Astfel, *Vercingetorix,* prin sonoritatea sa distinctivă, nu va putea fi confundat niciodată cu *Attila,* cu *Iugurtha,* ori cu *Gingis Han,* așa cum orice elev, chiar ignorant la geografie, va include în aceeași categorie de nume referitoare la relief atât pe *Popocatepetl,* cât și pe *Titicaca.*

Obiecția logicienilor conform cărora numele propriu nu ar denota este înlăturată de către Umberto Eco din unghiul de vedere al teoriei codurilor. În acest sens, semioticianul precizează: „denotația va fi înțeleasă în aceste pagini ca o proprietate semantică și nu ca obiect. Când se va vorbi de un semn care se referă la un obiect se va vorbi despre *referire* sau *mențiune* și nu despre denotație. Denotația este conținutul expresiei și conotația conținutul unei funcții-semn [...]. Pentru a avea denotație, este suficient ca o expresie să fie corelată cu un conținut analizabil în unități semantice elementare"[11]. În cazul numelor de persoană distincția dintre referiere și denotație devine clară dacă considerăm numele „în lumina noțiunii de semem ca *enciclopedie*". Pornind de la aceste considerente, numele propriu este bine caracterizat ca „unitate culturală", atunci când este vorba de nume de personalități, pentru că orice *enciclopedie* notează elementele necesare pentru a delimita unitatea: „situată într-un câmp semantic foarte precis și împărtășită de culturi diferite (aceasta se întâmplă cel puțin în ceea ce privește denotațiile; conotațiile pot varia așa cum se întâmplă cu Attila, care primește conotații pozitive numai în Ungaria). Și numai pentru că ememul «Napoleon Bonaparte» este descris de mărci foarte precise, putem găsi ridicolă fraza «Napoleon este un elefant»"[12]. Cât privește persoanele lipsite de celebritate, Eco afirmă că o descriere satisfăcătoare este realizată de fișa de stare civilă (sau, cum ar spune Marie Noëlle Gary-Prieur, de actul de botez[13]), care: „situează mai întâi o unitate culturală (o entitate de stare civilă) într-un câmp de relații și opoziții (*fiu al lui..., frate al lui..., tatăl lui...*), pe urmă îi atribuie mărci analitice (*născut la..., de profesie...*)"[14]. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

numele de persoane necunoscute, pentru care nu posedăm o descriere cuprinsă într-un certificat, se face apel la *un cod* și la *un repertoriu onomastic:* „care conferă anumitor expresii o descriere sintactică generică, ce le caracterizează ca nume care pot fi date unor persoane (Giovanni are fără îndoială o marcă de «uman» și una de «masculin»). În rest, numele proprii pot fi încadrate între elementele pe care logicienii le numesc «un x non-cuantificat într-un enunț deschis»”[15]. Numele de persoane fictive din textul narativ se pot deci încadra în categoria numelor proprii de persoane necunoscute, certificatul de naștere purtând semnătura scriitorului.

Statutul numelor proprii poate fi definit și prin prisma actualizării funcțiilor lor specifice în comunicare. Acestea se activează în conversația „față-în față”, deci în mod direct, sau indirect, când numele apar în texte de diferite tipuri[16]. Primului caz îi sunt specifice două funcții, de identificare și de individualizare: „Funcția de identificare se manifestă în limitele unui context verbal, care prin elementele semantice și sintactice indică denotatul numelui. Funcția de individualizare impune însă intervenția contextului situațional extralingvistic, mai ales dimensiunea socioculturală”[17]. Folosirea numelor proprii în text și, în mod special, în textul literar, nu poate însă să se realizeze fără legătură cu funcțiile din comunicarea directă, deși este vorba, prin excelență, de funcții ale discursului mediat.

2. Funcțiile primordiale ale numelui propriu acționează și intradiscursiv, deși într-un mod specific. Specificitatea numelor proprii în literatură este determinată de literaritatea acesteia, de evidența că textul își are propriul: „set de convenții, mult diferite de acelea ale altui discurs”[18]. O operă literară „imită literal (sau redă) o serie de acte de vorbire care, în realitate, nu au altă existență”. Drept consecință, forța referențială a limbii este „deviată și slăbită”, astfel încât: „numele *Jack Kennedy* din propoziția lui Mailer nu se referă direct la purtătorul lui, însă tinde să facă aceasta în cadrul discursului imaginat al romanului. Cuvintele au referentul lor obișnuit, dar nu sunt folosite pentru a referi”[19]. Numele nu mai trimite deci la lumea înconjurătoare, ci la una imaginată, creată, ficțională, dar care în text o evocă pe prima. Trăsăturile care individualizează literatura și deci, implicit, numele propriu din textul literar rămân *unicitatea* și *originalitatea,* calități care inspiră interes cititorului. Opera literară stârnește efecte, emoții estetice uzând *sugestia* și *conotația.* De fapt limbajul poetic a fost îndeobște interpretat ca un construct conotativ (Lotman, Barthes), bazat pe: „sensurile secundare ale unei simbolizări primare”[20]. Modul de simbolizare al semnelor poate constitui astfel un punct de plecare în definirea poeticității. Felul în care semnul onomastic, ca „unitate de rang inferior”, se integrează în construcția textuală „pentru a contribui la reliefarea sensului textual și la producerea semnificației poetice” demonstrează rolul deosebit al acestuia pe plan artistic.

Studiind numele propriu în dimensiunea semantică a textului, Carmen Vlad și Emma Tămâian au semnalat: „valoarea de element focalizant a numelui propriu, de «spațiu» al fuziunii funcțiilor semiotice, de acumulare și concentrare a sensului, cu consecințe în amplificarea exponențială a literarității discursului”[21]. În ceea ce privește

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunea sintactică, aceleași autoare au evidențiat relațiile formale ale numelui propriu cu alte componente ale textului literar, considerat ca „o entitate verbală legată, structurată și compactă". Ca semn constitutiv al acestei „entități", numele propriu contribuie la „continuitatea" textului, manifestată în „conexitate" și „coeziune". Prin situarea în poziții marcate, numele poate căpăta „indici de poeticitate". Când numele propriu este plasat în structuri paratextuale (titlu, dedicații), numele conferă textului „calitatea de entitate globală", îndeplinind o „funcție globalizantă".

Important devine astfel faptul că *numele propriu* poate fi considerat un *semn* relevant al unui întreg, care este textul. Îndeosebi în discursul narativ numele reprezintă un element central în semiotica personajului. Inclus în text, numele nu constituie doar un indice care desemnează fără să semnifice, cum apărea în concepția lui Peirce sau Russell. Roland Barthes, analizând numele din opera lui Proust, vorbește despre „hipersemanticitatea" numelor, în cadrul unui sistem deschis în care se pot produce adevărate „monstruozități semantice", întrucât numele nu este constrâns de nici o restricție selectivă. În concepția lui Barthes[22], pentru narațiune nu este importantă acțiunea, ci „personajul ca nume". Aceeași importanță o acordă numelui și Grivel[23], consacrând acestei probleme un capitol întreg, atunci când își dezvoltă teoria referitoare la textul romanesc. O concepție novatoare asupra metaforei și a numelui propune și Derrida[24], insistând asupra denominației care numai prin „ilizibilitatea" numelui propriu va căpăta consistență și coerență.

Ar mai rămâne de analizat poziția logicienilor, care consideră textul ficțional un spațiu fără nume proprii, întrucât acestea desemnează referenți fictivi[25]. Frege[26] afirmă cu claritate că, atâta timp cât un text este privit ca operă de artă, nu mai are importanță dacă numele au sau nu o denotație. Eco[27] a încercat să diminueze distanța dintre numele cu referenți reali și acelea cu referenți fictivi, iar Valesio[28] a propus mai multe grade de non-realitate în limbaj, făcând observația că structura lexicală a cuvintelor cu referențialitate fictivă este la fel de complexă ca aceea a celor cu referenți reali, drept pentru care, la nivelul acesta, nu există o limită rigidă între realitate și non-realitate. Pornind de la premisa că numele propriu romanesc realizează o identificare, deci și o referire la unul din personajele din masa celor care populează romanul, Eugène Nicole[29] insistă asupra ideii continuității referinței în procesul narării. În actul scriiturii, ca și în cel al lecturii, sub fiecare nume se grupează o serie de trăsături care sunt atribuite treptat individului vizat, producându-se astfel un act de referință special, vizând un model mental al referentului[30]. Pentru Barthes, atunci când seme identice traversează același nume propriu se naște și se fixează un personaj, iar pentru Grivel personajul înseamnă fie un „nume înzestrat cu calități", fie „calități legate prin nume". În acest din urmă caz, din punct de vedere narativ, apariția unui nume și repetiția sa în text: „fondează povestirea și orientează lectura înspre espectativa unui destin"[31].

3. Denominația romanescă capătă sens doar dacă este cercetată în condițiile specifice sintaxei textului, care pune în evidență: „proprietatea anaforică"[32] a numelui propriu. În romanul clasic, nararea și reiterarea numelor sunt strâns legate

Scanned with OKEN Scanner

între ele, conexiunea fiind evidentă în special în ciclurile de romane. Este cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, ale cărei romane nu sunt „lucrări epice închise". Ele alcătuiesc, practic, o structură deschisă, având ca obiect de studiu: „universul Halippilor. Apoi Drăgăneștii, Walterii"[33]. Reluarea aceloraşi nume de la un volum la altul este practicată şi de scriitori cu o tehnică diferită. În ciclul inaugurat cu romanul *F* (compus din *Cei doi din dreptul Ţebei, Vânătoarea regală, O bere pentru calul meu, Ploile de dincolo de vreme, Împăratul norilor*), D. R. Popescu rupe intenţionat lanţul onomastic, având însă grijă să păstreze numele câtorva personaje (*Moise, Tică Dunărinţu, Horia Dunărinţu*), în numele cărora sunt alcătuite „dosarele epice". Se poate vorbi, în cazul acesta, de o „tehnică a dezorientării", care ignoră cu grijă regulile identificării prin nume şi care are ca scop sugerarea ruperii echilibrului satului patriarhal. Preluarea şi reiterarea unor nume din marile mituri ale umanităţii au astfel menirea de a dezvălui intenţii simbolice. Nu întâmplător, tot la D. R. Popescu, meşterul de cruci şi sicrie se numeşte *Noe* şi îşi construieşte, ca Noe din Biblie, o corabie, pentru că are revelaţia potopului; nu întâmplător *Maria* se identifică cu: „fiinţa care poartă în ea elementul patriarhal al lumii, liniştea, seninătatea trecerii în moarte"[34], după cum *Moise,* „precum cel cu tablele legii", director al şcolii în momentul naţionalizării, devine „purtătorul de cuvânt al noilor forţe" sociale. Agentul dezechilibrator, „instrumentul puterilor răului", autorul de crime, este identificat printr-un simbolic *Celce,* antroponim care, prin sonoritate şi structură, nu este altceva decât un eufemism pentru numele diavolului.

Vom cita mai jos şi opinii conform cărora *personajul* se naşte o dată cu numele. Sunt însă cazuri în care personajul se naşte *din* nume, „nume ce păstrează o istorie". Analizând romanul *Lumea în două zile,* Cornel Ungureanu demonstrează că: „Personajele lui George Bălăiţă există ca purtători ai unor *semnificaţii* date la lumină de o întreagă istorie culturală. De *miturile* lor. *Numirea* are rolul de a stabili legături, de a crea relaţii: de *a iniţia*. Numele, în cartea lui G. Bălăiţă, sunt arhetipuri. Eroul central ar fi deci *Antipa, anti* (etimologic) înseamnă în sanscrită *faţă de, în prezenţa lui;* romanul se va desfăşura în prezenţa eroului, mereu *faţă de* el prin cei chemaţi să-i recompună (vezi *martorii*) destinul. *Lumea în două zile* e lumea faţă de personajul central al romanului său: lumea dezvăluindu-şi sensurile în faţa lui. La îndemână este observaţia că Antipa (*Anti*-pa) este, prin ieşirea în afara obişnuinţelor, a normelor comune de viaţă, prin tabieturi, prin «modificarea calendarelor», un negativ, o anti-particulă; în roman el este prin vocaţia farsei, a glumei, a parodiei, o *negaţie* a lumii. *Numele devine destin* şi Antipa, erou al negaţiei, este funcţionar al certificatelor de înmormântare, straniu prezicător al deceselor"[35]. Numele cu valenţe simbolice devin deci purtătoare de semnificaţii multiple, care vor structura textul. Putem vorbi în asemenea cazuri de o *pletoră semantică a numelui,* care se lasă exploatată în text, antroponimul funcţionând ca un semn unificator şi totalizator.

De obicei, identitatea onomastică se fixează în mintea cititorului prin reiterarea numelui ce desemnează un personaj (sau un spaţiu). Se produce, astfel, un fel de „ecou", care poate conduce, prin receptare, la perceperea numelui ca simbol al

Scanned with OKEN Scanner

unei calităţi sau al unei existenţe exemplare. Fenomenul este valabil mai ales pentru romanul clasic. Personajele din *Enigma Otiliei,* de G. Călinescu, pot ilustra această afirmaţie. Când spunem *Pascalopol* ne gândim la „moşierul epicurean" şi la „filozoful pragmatic". *Aurica* reprezintă „fata bătrână", *Olimpia* este „tânăra cochetă, insensibilă", *Moş Costache* „avarul iubitor de copii, fără conştiinţa împărţirii lăuntrice". *Titi* este „imbecilul placid", *Simion:* „dementul senil"[36], iar *Aglae,* după expresia celebră a lui G. Călinescu, este „baba absolută". Posibilitatea de a pune, ca într-o ecuaţie, semnul egalităţii între un nume propriu şi o trăsătură de caracter a personajului denotat (Aglae = baba absolută) constituie un indiciu că, printr-un transfer al cărui mecanism semantic este egal cu o: „simplificare selectivă"[37], se poate trece de la un nume propriu la un nume comun. Trecerea de la desemnarea individului la desemnarea unei calităţi, care îl distinge pe denotat, are ca rezultat reprezentarea noţiunii corespunzătoare în paradigma semantică. Plasarea articolului nehotărât la singular înaintea unui nume propriu marchează transformarea semantică de care vorbim, numele propriu estompându-se în faţa caracteristicilor individuale sugerate: „Toţi bărbaţii avem în viaţa noastră câte o *Lollotă.* Câte o Lollotă, care, cu toate păcatele ei, are totuşi ceva bun. Ne învaţă să ne deschidem ochii şi să vă vedem pe voi, *Anişoarele*"[38]. Pasul către numele comun se face şi prin folosirea numelui propriu la plural, acesta încetând să desemneze personajul, pentru a defini astfel o clasă de indivizi. De pe această primă treaptă a procesului de antonomază, activă la nivelul discursului romanesc, printr-o extensiune semantică, numele propriu poate să pătrundă în clasa celor comune, pentru a desemna o calitate precisă.

4. Există însă şi cazuri, e adevărat, nu foarte frecvente, care frapează prin instabilitatea denominativă. Leo Spitzer[39] a fost izbit de numărul de nume noi pe care Cervantes le atribuie aceluiaşi personaj. Rând pe rând, Don Quijote este numit *Quesada, Quixana, Quixada.* Polionomasia, sau, altfel spus, pluridenominaţia, pare să aibă drept cauză o anumită nesiguranţă, o curioasă reţinere în a adopta o denominaţie stabilă. Leo Spitzer nu interpretează însă această situaţie, găsită în text, ca fiind rezultatul unei alegeri, al unei selecţii bazate pe uzul lingvistic, ci ca un indiciu important pentru sensul întregului roman, mărturisind „perspectivismul lingvistic al scriitorului Cervantes", care ştie că „limbajul e transparent doar pentru Dumnezeu". El remarcă, aşa cum menţionează Eugeniu Coseriu[40], realitatea că „anumite fapte, constante într-un punct al discursului epic, sunt unite printr-o legătură esenţială cu alte fapte, care apar într-un punct complet diferit al textului". Eugeniu Coseriu subscrie la analiza lui Leo Spitzer şi o continuă, ajungând la concluzia că, în genere, nici „o dimensiune a textului, care apare în scris, nu corespunde obligatoriu cu sensul întregului text, sau cu întreaga operă a autorului". Polionomasia din *Don Quijote,* ca fapt care atrage atenţia, poate pune deci în lumină doar parţial sensul textului şi trebuie pusă în conexiune cu alte fapte.

Remarcând în roman preocuparea obsesivă a lui Don Quijote de a vorbi despre libertate, Eugeniu Coseriu asociază acestei idei descrierea utopică a Statului ideal.

Scanned with OKEN Scanner

De unde și încheierea că acest ultim element dă alt sens „nesiguranței numelor". *Pluridenominația* nu trebuie să fie interpretată neapărat ca o manifestare a incertitudinii, ci mai curând ca expresie a sentimentului de libertate: „Suntem liberi în a denomina lucrurile, avem facultatea de a numi liber un obiect într-un fel sau în altul pentru că fiecare denumire corespunde unei anumite viziuni, unui mod particular de a vedea lucrurile. Se poate afirma că *Don Quijote* este un poem despre libertate, că libertatea constituie adevărata temă a acestui roman. Elementul tragic rezidă în faptul că posibilitățile de luptă sunt limitate, că libertatea este legată de nebunia eroului și că acesta renunță la căutarea libertății pentru sine și pentru alții chiar în momentul în care, definitiv învins, crede că s-a însănătoșit"[41]. În cazul lui Don Quijote, evadarea în nebunie, ca formă de *libertate,* sfârșește nu numai ingrat, ci și umilitor de prozaic, în monotonia carcerală a supei de carne din timpul săptămânii și a porumbelului de duminică. Iată cum, plecând de la interpretarea lui Leo Spitzer, Eugeniu Coseriu propune, servindu-se de *numele propriu,* ca reper fix în text, *o soluție în problema „articulării sensului"* adânc al unei opere literare, pornind de la constatarea că în spațiul textului există „planuri ale structurii"așa cum există și în spațiul limbilor. În înțelegerea unui text se procedează ca în înțelegerea unei fraze, cu rezerva că riscul de a comite greșeli este, în planul textului, cu mult mai mare.

Numele propriu, ca semn onomastic, nu se poate sustrage sistemului care funcționează în limbă pentru a identifica, a clasa, a defini social. De aceea Grivel afirma că numele așază romanul în realitate, transpunând în text sensul pe care îl are în limbajul curent. Trebuie însă adăugat că onomasemul capătă, în literatură, conotații speciale, proprietăți variabile în funcție de raportarea la un plan sau altul al universului ficțional. De obicei, sub numele romanesc, atunci când nu este vorba de un personaj cu trăsături fixe, fiecare nouă apariție a numelui aduce în lumină o nouă latură a personalității denotatului. Pentru a sugera transformarea radicală care se produce în viața protagonistei din *Ciuleandra,* Liviu Rebreanu atribuie acesteia două nume: unul cu rezonanțe românești, pentru a evoca pe *Mădălina* cea veselă, exuberantă, aproape sălbatică, care joacă ciuleandra în satul ei, iar celălalt franțuzit, *Madeleine,* ce se referă la fermecătoarea doamnă Faranga, blândă, melancolică, discretă, care va sfârși sugrumată de soțul ei, tânăr boier al cărui sânge trebuia revitalizat prin puritatea și vigoarea țărănească a Mădălinei: „Cine să fi conceput necrologul, de a pus-o cu numele ei de acasă? se gândi Puiu, cuprins de o agitație nouă..." [...] „Săraca Madeleine! oftă iarăși Puiu. Măcar moartă și-a reluat numele ei, care i-a fost atât de drag". [...] „Poate i s-o fi părut curios că în necrolog nu s-a pus numele ei, așa cum era cunoscut în lume, adică Madeleine". [...] „Sau a vrut să-și bată joc de franțuziții din lumea bună, care numai după moarte își aduc aminte de numele lor adevărate, de teamă că Dumnezeu nu-i va recunoaște în lumea cealaltă, fără numele creștinesc de botez?" [...] „Poate însă doctorul știe perfect ce e cu Madeleine și Mădălina"[42]. Același personaj, în medii diferite, poate purta deci nume diferite, cu conotații diferite. Fiecare antroponim se referă la propriul nivel

Scanned with OKEN Scanner

textual, transformarea numelui Mădălinei în Madeleine sugerând cu pregnanță drama eroinei strămutate într-o lume străină.

Orice operă din epicul clasic reflectă cel puțin o latură a vieții, a sufletului, a comportamentului omenesc. Povestirea realistă de natură istorică, socială, naturalistă, psihologică investighează în adâncime domeniile respective. O ruptură cu această tradiție se produce începând cu Kafka, Proust, Joyce, pentru care nu mai contează realitatea sau experiența, ci meandrele conștiinței. Scriitorii descoperă acum penumbra inconștientului, în care întrezăresc dimensiunile misterului și nevoia eliberării din chingile sale. Cum e și firesc, identitatea eroului se pierde, în ciuda încercărilor disperate de a o redobândi. În romanul *Răposatul Mattia Pascal* (1904) al lui Luigi Pirandello, eroul: „trăiește și moare, renaște și moare din nou"[43], fără a se regăsi pe sine. În încercarea de a se elibera din mediul în care i-a fost dat să evolueze, frânt și dezgustat de viață într-o familie imposibilă, Mattia Pascal profită de o conjunctură favorabilă pentru a-și crea o altă identitate (câștigă la Monte Carlo o sumă mare de bani și profită de știrea falsă, aflată dintr-un ziar, referitoare la propria lui moarte). „Răposatul" *Mattia* devine *Adriano Meis,* în speranța nu numai de a trăi o nouă viață, ci și de a fi un om nou. Stabilit la Roma, după ce izbutise să taie legăturile cu trecutul, Adriano Meis pierde însă „acel simț al vieții" care-l stimulase pentru o clipă și-l împinsese să facă marele pas, recăzând în plasa automatismelor inevitabile ale unei existențe cenușii, a obișnuințelor de care fugise. Reîntors de unde plecase, observă cu surprindere că nimeni nu-l recunoaște, nimeni nu-și amintește de el, ca și cum nici n-ar fi existat vreodată, constatare care-l face să se hotărască: „Trebuia să ucid acea nebunească, neroadă nălucire care mă chinuise, mă sfâșiase timp de doi ani, pe acel *Adriano Meis,* condamnat să fie un mișel, un mincinos, un nemernic; pe acel Adriano Meis trebuie să-l ucid, care fiind cum era, *un nume calp* (s.n.), trebuia să aibă și creierul de câlți, de mucava, inima de gumilastic, vinele în care un fir de apă vopsită va fi curs în loc de sânge: atunci, da! haide, jos, jos, tristă paiață respingătoare! Acolo, înecat ca Mattia Pascal! La rând, fiecare! Acea umbră de viață, născută dintr-o minciună macabră, se va fi încheiat, astfel, tot cu o minciună macabră!"[44]. Lându-și un *alt nume,* Mattia Pascal nu reușește să-și creeze *o altă identitate.* Ca personaj, eroul pirandellian nu face altceva decât să abandoneze o „mască" (numele) pentru a o schimba cu alta, asemănătoare cu prima, câtă vreme viața, destinul, rămân imposibil de substituit. Cu siguranța unui maestru, Pirandello face demonstrația „imutabilității măștilor", numele fiind masca cu care omul se face cunoscut altora. Într-o lume ostilă un *nume* poate reprezenta astfel o *închisoare.*

Aceasta este și constatarea dureroasă pe care Jean Starobinski o așază la baza teoriei sale asupra existenței sociale, întrezărind tragismul determinării aspirațiilor și efemeritatea numelui, ca mod de supraviețuire. „Simbolic – spune autorul – numele este situat la confluența dintre existența «pentru sine» și «existența pentru celălalt»; el este adevăr intim și fapt public. Acceptându-mi numele, accept că este un numitor comun între ființa mea profundă și ființa mea socială. Însă tocmai la acest nivel pseudonimul înțelege să opereze o disjuncție

Scanned with OKEN Scanner

radicală. El urmează să separe două lumi exact în punctul în care, prin intermediul limbajului, unirea lor devenise posibilă". „Dacă e adevărat că numele nostru conține singularitatea vieții noastre, transmițându-și totodată semnalmentul simbolic către alte conștiințe", prin pseudonim rămâne valabilă strădania de „a păstra pe de o parte această singularitate, ruinând însă ori falsificând, pe de altă parte, reciprocitatea cunoștințelor", deoarece: „nu poți opri lumea să se servească de nume, dar poți să faci ca numele să nu te mai desemneze"[45].

Un mod original de exploatare a denominației, poate unic în literatura română, îl găsim la Tudor Arghezi, în romanul *Cimitirul Buna Vestire*. De definit ca: „port ilicit de nume"[46], artificiul se bazează pe specularea ideii că morții dintr-un cimitir învie și-și iau nume ale unor personalități culturale și istorice: Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Veniamin Costachi. Un „golan" sărac se dă drept Alexandru cel Bun, trei capi de tâlhari sunt numiți Țepeș, Mihai și Ștefan. Se realizează astfel un pamflet, în configurarea căruia numele, prin schimbarea referenților adevărați, constituie principala modalitate de exploatare a expresivității epice. Folosirea, într-un context ambiguu, a unor nume foarte cunoscute, cu un denotat bine precizat, pentru a referi la alte persoane, contribuie la accentuarea atmosferei de ciudat și bizar. Se recunoaște, în asemenea cazuri: „rolul de intermediar al contextului în rezolvarea unor ambiguități denotative ale numelui propriu"[47].

Deși numele propriu are denotat unic, după cum am văzut mai sus, el poate fi atașat, în literatură, altui denotat, primind o semnificație diferită. În *Dumbrava minunată,* de Mihail Sadoveanu, câinele *Patrocle* poartă numele eroului din mitologia antică, în schița *Bubico,* a lui I. L. Caragiale, câinele ofițerului Papadopolinei se numește *Bismarck,* așa cum se numea faimosul cancelar al Germaniei. Stabilirea noii semnificații a acestor semne onomastice se face contextual, sugerând un potențial stilistic marcant: „Nume ca *Aristotel, Socrate* sau *Napoleon,* la vremea lor, puteau fi purtate de oricare din predecesorii sau contemporanii marilor personalități. Dar personajele ilustre ale istoriei le-au conferit o nouă semnificație. Astăzi pare ridicol când întâlnim un om obtuz și incult pe care îl cheamă Socrate sau Aristotel, ori un ins fricos și lipsit de inițiativă purtând numele lui Napoleon"[48]. Un atare efect este valorificat de Tudor Mușatescu în comedia *Titanic vals,* când își botează eroii cu sforăitoare nume daco-romane:

„Miza: Mamă-mare, te-am rugat de o sută de mii de ori până acuma să nu-mi mai zici Sarmisegetuza... Zi-mi *Miza*, cum îmi zice toată lumea.

Chirichița: Eu știu că Sarmisegetuza te cheamă... Miza nu e nume de om... Miza, Liza, astea sunt nume de iepe, nu de fete de oameni cumsecade...

Traian: Sigur... și unde pui că numele ei vine de la cea mai mare cetate din istoria romanilor. (Declamând ironic) «La Sarmisegetuza stă mândrul Decebal, ce-a-nfrânt popoare multe de jos și de pe cal».

Chirichița: Ba să mă ierți d-ta... Numele ei vine de la răposatul ta'to-mare, că el v-a botezat pe toți...

Scanned with OKEN Scanner

Traian: Da știu că și-a bătut joc de noi! *Sarmisegetuza... Decebal.. Traian...* Pe mama *Dacia*... Dacă mai aveam încă un frate.. l-ar fi botezat Turnu-Roșu, că alt nume nu mai există din timpul luptelor cu dacii... Parcă am fi familie de împărat roman, nu de funcționar de prefectură...

Chirichița: Eh! Ta'to-mare a fost institutor băiete, nu terchea-berchea ca voi... de vă botezați copiii *Neacșu, Niță, Costache* și ecțetera, nume de-astea oareșicare... Hm! Auzi colo?!... Miza! ... Miza se pune la cărți"[49].

Citatul de mai sus dovedește, credem, cu prisosință, rolul contextului în stabilirea semnificației antroponimice literare. Găsite într-un manual de istorie, Dacia și Traian ne-ar purta cu gândul la perioada daco-romană. Situate însă într-un anume context literar, ele contribuie la realizarea comicului și sugerează pretențiile aristocratice ale membrilor unei biete familii de funcționar la prefectură.

Dacă examinăm structura romanului contemporan, comparativ cu acela clasic, putem observa ușor cum rolul jucat de personaj se coordonează cu mutațiile apărute în structura discursului epic, cu repercusiuni în planul denominației narative. Concomitent cu „dezagregarea" ansamblului epic, are loc „moartea eroului" și: „dispariția autorului"[50]. Ca urmare, asistăm la subminarea rolului identificator al numelor proprii. Așa cum arătam mai sus, totul se întemeiază pe răsturnări intenționate ale identificării, realizate prin atribuirea mai multor nume pentru unul și același personaj (a se vedea și Georges Perec, cu *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?).* Faulkner, în *Zgomot și furie,* dă același nume la două personaje centrale ale romanului. Procedeul poate fi interpretat atât ca o capcană întinsă cititorului comod, cât și ca o dezvoltare ludică a ambiguității fundamentale a textului epic. Uneori, din nume nu rămân decât inițialele (în *Castelul* lui Kafka, arpentorul este indicat printr-o singură literă, *K*), acționând asemenea unor simboluri matematice, formale și convenționale. Dar pentru că ele apar într-un text literar, care gravitează în jurul unui simbol cu funcționalitate estetică, complexitatea semnificării rămâne nealterată. Vasile Rebreanu, în *Iubirile cascadorului,* un fel de parabolă a aspirației la fericire, uzează o astfel de formulă onomastică aparte. Pe post de nume și de prenume apare un *substantiv comun,* care denumește clasa, căruia i se adaugă inițiale, în ordine alfabetică: *băiatul A, elevul B, studentul C.* Pentru celelalte personaje nu există nici un indiciu al identificării onomastice, actanții numindu-se: *omul de știință, îndrăgostitul, ziaristul, detectivul.* Practica folosirii *numelor generice,* care conțin o singură coordonată, menită să asigure apartenența la o clasă, capătă astfel o întemeiere estetică. Substituirea denominației individuale cu un apelativ duce la indicarea apartenenței de grup, cu efecte la nivel semantic, ambiguitatea caracterizând din plin acest gen de proză, pentru că intratextual subzistă întrebarea dacă este vorba despre același elev, același fiu, același detectiv ș. a. m. d.

Juxtapunerea contrariilor care domină lumea are ca suport, în romanul *Pentagrama,* de Vladimir Colin, folosirea unei simbolistici onomastice polarizate. *Bunicul* reprezintă principiul binelui și nu are nevoie de alte elemente în identificare, pe când *șarpele,* principiul amăgitor: „apare ca o continuă metamorfoză de identități

Scanned with OKEN Scanner

și calificative"[51]. Atunci când sunt abordate teme majore, numele generice slujesc la realizarea unor adevărate parabole: *Bătrânul, Bâtrâna, Domnul Bine, Doamna Bine, Fiul, Internul (Anno Domini,* de Ion Marin Sadoveanu), *Femeia, Bătrânul, Paznicul (Săptămâna luminată,* de Gh. Săulescu). Pentru a sugera biografia interioară a unei artiste, *Naratoarea* (în *Zodia Vărsătorului de Apă,* de Olga Caba) apare atât ca personaj, cât și ca voce auctorială. Apelând la acest subterfugiu, Olga Caba structurează trama epică în două planuri. E vorba mai întâi de un cerc magic, care: „ține de interioritatea planului creației și universului ei artistic. El constituie nivelul așa-zis eseistic al romanului, de altfel bine asimilat și greu de separat de cel epic"[52]. În planul secund, din afara cercului magic, „*Naratoarea* este martora întâmplărilor petrecute în viața prietenei sale și dobândește statut apropiat de cel al unui veritabil personaj". Drept consecință, numele generic *Naratoarea* tinde să capete statutul de semn onomastic, printr-o ambiguă funcționalizare clasificatoare și identificatoare. Procesul de alienare în civilizația modernă este ilustrat, în *Duminica lucrurilor,* de Vasile Băran, prin câteva personaje la care se face referință printr-un substantiv comun, ridicat la rangul de onomasem (*Inginerul*), dar și prin cuvinte din clasa celor indicatoare (*pronume*). Prin folosirea pronumelui, cuvânt care substituie numele și diferențiază persoanele gramaticale, personajul *Eu,* care poate fi autorul, realizează „racorduri" între actanții epici: „celelalte trei personaje, *Ea, El* și *Inginerul*, sunt integrate în schema eternului triunghi; *El* este soțul, *Ea* este soția care nu-l iubește, *Inginerul* este inginerul"[53]. Autorul, ca locutor (*Eu*), face referință în actul comunicării textuale la *El* și la *Ea,* personaje care, prin lipsa numelor, capătă o neașteptată capacitate de generalizare.

Apelul la pronume, dar la un pronume negativ, deci la un cuvânt cu referință la o mulțime vidă, face parte, încă din Antichitate, din arsenalul de șiretlicuri al mitologicului Ulise, cel atât de priceput să scape din încurcături. Pentru a face imposibilă identificarea și individualizarea, când Ciclopul vrea să-i afle numele, Ulise îi răspunde „Eu mă numesc *Nimeni*". Tendința de a folosi apelative în locul numelor proprii în textul narativ mizează, ca efect, încă din vechime, pe imprecizia desemnării și pe dizolvarea narațiunii, care devine „impersonală". Prezența în denominație a numelor comune în defavoarea celor proprii constituie o „modalitate de universalizare" a identității personajului, câtă vreme, spune Sabina Fânaru: „Absența numelui reliefează personajul, iar universul paralel creat devine mai expresiv decât cel real. Continua generare și multiplicare a personajelor fără nume sugerează identitatea, continuitatea, unitatea unui univers nescindat de procesul numirii. Este un spațiu al increatului în care realul și fantasticul fuzionează"[54].

Evident că, în cadrul textului narativ, funcția de identificare și de individualizare a numelui propriu poate fi susținută și de alte elemente, cu care acesta stabilește raporturi indispensabile. Adesea funcționalitatea și mobilitatea numelor trebuie explicate apelând la o perspectivă antropologică, în stare să ofere date referitoare la sistemele de denominație bazate pe apelative clasificatoare[55]. În inventarierea formelor lumii se aplică și subsisteme de denominație prin care individul este

Scanned with OKEN Scanner

identificat la nivel de clasă. Alături de numele proprii, apelativele înscriu astfel personajele denominate în aceeași ierarhie romanescă. Cel mai frecvent procedeu este acela al unei denominații relaționale, care plasează denominatul într-o rețea, făcându-l să iasă din anonimat. Fiul popii devine *Popescu,* al dascălului *Dăscălescu,* al protopopului *Protopopescu*[56], ilustrând felul în care nume care au avut la origine apelative s-au încadrat perfect în sistemul onomastic.

Resursele sistemului apelativ pot fi puse în valoare și prin alăturarea la numele propriu a unor sintagme care funcționează, mai ales în comunicarea directă, ca: „selectori"[57] ai statutului social, ai sexului interlocutorilor, ai vârstei lor (*domnule, coane, doamnă, cocoană, madam, nene, puișorule...*). Desemnarea personajului, mai ales când acesta nu este prezent în comunicare, se face deseori prin folosirea unor: „termeni explicit evaluativi"[58], prin intermediul cărora autorii își etichetează eroii. Hortensia Papadat Bengescu recurge la această tehnică. *Lenora* este pentru ea „țiparoasa cu miros tare", în text apar sintagme ca „buna *Lina*", „maimuțoiul de *Rim*", „gemenii *Halippa*". La lectură, calificativele se verifică. Astfel, când actualizăm expresia „gemenii *Halippa*", formula închide o caracterizare, definind nimicnicia vieții unor: „manechine omenești, cu creiere înjumătățite și gesturi simetrice"[59]. Evaluările pot fi multiple, după cum în text funcționează sau nu o viziune mozaicată, conform căreia oricui i se permite să spună orice despre oricine. Dacă în principiu perspectiva epică aparține relatorului omniscient, disiparea sa în public nu e decât o subtilă prelungire a capacității de a vedea a unui ochi scrutător, calificativele dovedindu-se, după caz, mai mult sau mai puțin obiective. Astfel *Otilia* poate fi pentru *Moș Costache* „fe-fetița", în timp ce pentru Aglae rămâne „zăpăcita", „dezmățata", „străina".

Exemplele supuse analizei evidențiază raportul generic dintre numele propriu și text, problemă sesizată chiar de Saussure, în cercetarea sa asupra *Niebelungilor.* În marea majoritate a cazurilor numele propriu are o apariție simultană cu conceperea, cu punerea în pagină a operei. Inserția lui în text produce o remotivare simbolică a acestuia. Fabricat de romancier, în calitate de „onomaturg", sau preluat dintr-un corpus onomastic preexistent, numele din text are un puternic caracter motivat. Motivația poate fi estetică, fonetică, etimologică, simbolică, uneori chiar grafică. În text, corpus-ul onomasemic nu este o simplă copie a sistemului onomastic din limbă, ci purtătorul unor semnificații derivate, care vor coincide, măcar parțial, cu semnificația generală a scriiturii. Atunci când se vorbește despre poetica textului trebuie să se vorbească și de o *poetică* a numelui propriu din text, care va viza relația dintre semnul onomastic și text, practic calitatea numelui propriu de *semn poetic* al textului.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 O. Jespersen, *Philosophy of Grammar,* Londres, Allen and Unwin, 1963.
2 E. Coseriu, *Teoria del lenguaje y linguistica general,* segunda edición, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1967
3 *Ibidem,* p. 279.
4 *Ibidem,* p. 280.
5 *Ibidem,* p. 281.
6 *Ibidem,* p. 307.
7 Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 117.
8 Jespersen, *Philosophy...,* pass., apud Eugène Nicole, *L'onomastique littéraire,* în „Poétique", 54, avril 1981, p. 234.
9 J. Molino, *Le nom propre dans la langue,* în „Langage", 1982, 66, p. 5-20.
10 A. H. Gardiner, *The Theory of Proper Names: a Controversial Essay,* Londres, Oxford University Press, 1954.
11 Umberto Eco, *Tratat...,* p. 116.
12 *Ibidem,* p. 117.
13 Marie Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre,* Paris, P.U.F., 1994, apud Daniela Dincă, recenzie în „Studii și cercetări de onomastică", II, 1996, nr. 1, p. 248.
14 Umberto Eco, *Tratat...,* p. 117.
15 *Ibidem,* p. 118.
16 Andra Șerbănescu, *Antroponimele în discursul lingvistic,* în „Studii și cercetări de lingvistică", XLIII,1992, nr. 4, p. 435-440.
17 H. S. Sorensen, *The Meaning of Proper Names,* Copenhaga, 1963, p. 245.
18 Richard Ohmann, *Actele de vorbire și definirea literaturii* în *Poetica americană. Orientări actuale,* studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 192.
19 *Ibidem,* p. 196.
20 Ecaterina Mihăilă, *Receptarea poetică,* București, Editura Eminescu, 1980, p. 20.
21 Carmen Vlad și Emma Tămâian, *Numele propriu în dimensiunea sintactică a textului poetic,* în „Cercetări de lingvistică, 1990, XXXV, nr. 2, p. 153-159.
22 Roland Barthes, *Proust și numele,* în *Romanul scriiturii,* antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasiliu, București, Editura Univers, 1987, p. 180-189.

Scanned with OKEN Scanner

23 Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque: un état du texte (1870-1880); Un essai de constitution de la théorie*, La Haye, Paris, Mouton, 1973.
24 J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
25 H. Reichenbach, *Elements of Symbolic Language*, New York, The Macmillan Company, 1948.
26 G. Frege, *Sens et dénotation*, în *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
27 Umberto Eco, *Tratat...*, p. 116.
28 Paolo Valesio, *On Reality and Unreality in Language*, „Semiotica", X, 1974, pass.
29 Eugène Nicole, *L'onomastique littéraire...*, p. 200-216.
30 Pentru susținerea afirmației vom apela la prezentarea „predicatelor" ce pot fi grupate sub numele protagoniștilor din romanul *Patul lui Procust*, de Camil Petrescu (realizată de Carmen Vlad, în *Semiotica criticii literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 133):

Ladima = poet, sentimental, devine conștient de eroarea comisă prin iubire, sinucigaș, existență în trecutul „epistolar"

Emilia = actriță trivială și facilă, aparține unui mediu obișnuit (nu iubește), existență în prezentul „real".

Fred = bărbat tânăr, pare snob, inteligent, rece, dezgustat, observator analitic, existență în prezentul „real".

Doamna T = fantoma romanului, aspirațiunea lui Fred, obscură și enigmatică, existență „aeriană".

31 Eugène Nicole, *L'onomastique littéraire...*, p. 206.
32 *Ibidem.*
33 Ov. S. Crohmăniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura Minerva, 1972, p. 406.
34 Cornel Ungureanu, *Proză și reflexivitate*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 141.
35 *Ibidem*, p. 175.
36 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, I, Editura Minerva, 1980, p. 258.
37 Eugène Nicole, *Personnage et rhétorique du nom*, în „Poetique", avril 1981, 46, p. 203.
38 Tudor Mușatescu, *Teatru*, București, E. S. P. L. A., 1958, p. 93.
39 Leo Spitzer, *Linguistic Perspectivism in the Don Quijote*, în Idem, *Linguistics and Literary History. Essay in Stylistics*, Princeton, Princeton UP, 1948, p. 44-85.
40 Eugenio Coseriu, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997, p. 154.
41 *Ibidem*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

IV. LITERARITATEA ŞI DENOMINAŢIA

1. Dată fiind eterogenia faptelor pe care le numim literare, a vorbi despre literatură ca literatură sau, altfel spus, despre literaritatea literaturii, constituie o încercare dificilă. Este dificilă stabilirea unui model al funcţionării literaturii într-un spaţiu istoric şi social, aşa cum dificilă este stabilirea unor criterii de percepere a codurilor specifice fenomenului literar, în cadrul unui sistem de convenţii culturale. Termenul de literaritate aparţine lui Roman Jakobson şi a fost adoptat de către formaliştii ruşi, fiind apoi preluat de structuraliştii francezi (Genette) şi de aproape toate şcolile lingvistice care au studiat fenomenul literar. Accepţia sa rămâne fundamentată pe considerarea naturii lingvistice a literaturii, fapt ce permite cercetarea sa pornind de la proprietăţile limbajului, actualizate într-un anumit tip de text. S-a încercat definirea literarităţii în funcţie de normă, de respectarea, în text, a unor parametri formali, absolutizându-se uneori ponderea unuia sau altuia, în condiţiile în care concepţia despre literaritate se modifică şi în funcţie de abordarea metodologică (lingvistică, semiotică, sociologică, psihologică).

Din mulţimea de perspective din care a fost studiată literaritatea ne oprim în cele ce urmează la cea semiologică, utilizată de Heinrich F. Plett[1], întrucât cuprinde un sistem de coordonate care se referă atât la momentele producerii, cât şi la cele ale receptării unei opere. Pe această bază, autorul defineşte o noţiune „expresivă" de literatură, care „se referă la emiţător", una „receptivă", care trimite spre receptor, o noţiune „mimetică", întoarsă către referent, şi una „retorică", raportată la codul semnelor literare. Acceptând aceste patru perspective ca fundamentale în definirea noţiunii, literaritatea nu ne mai apare ca o categorie normativă, descriptivă, ci mai curând ca una relaţională, opoziţională. Noţiunea mimetică de literatură capătă înţeles ca „opoziţie între ficţiune şi realitate", cea expresivă, ca „opoziţie între referinţa la eu şi referinţa la obiect", „cea receptivă, printre altele, ca opoziţie între efectul emoţional şi cel raţional", iar: „cea retorică ca opoziţie între limbajul artei şi cel cotidian"[2]. Cele patru perspective asupra literaturii implică şi o raportare valorică a artei la obiectul său, după cum, în funcţie de punctul de vedere adoptat: „apare ca ideal fie imitaţia reuşită, fie expresia originală, fie efectul dominant sau formula lingvistică desăvârşită"[3].

Indiciile de literaritate variază de la o epocă la alta, de la un spaţiu literar la altul. În acest sens, trebuie avut în vedere că mecanismul comunicării prin literatură

Scanned with OKEN Scanner

se bazează pe o: „ipoteză teoretică menită să explice universalitatea unui fenomen uman sau, în alți termeni, să [îi] dea o «finalitate» sau «o funcție» caracteristic umană: cea a producerii intuitive de structuri lingvistice cu «efect» (sau «sens») poetic"[4]. Se ajunge astfel la ideea de „competență poetică" (sau „literară"), în sensul conferit acestei noțiuni de lingvistul german Manfred Bierwisch. În rapot cu modul în care e concepută natura literarității, poetica generativă încearcă: „să construiască un model al competenței poetice, ca sistem formalizat de reguli, care să servească drept ipoteză universală privind corelarea sensului cu forma"[5], de unde și perspectiva în conformitate cu care, în poetica ilocuționară: „aceste reguli vor fi reinterpretate sub forma unui sistem de convenții sau condiții de reușită, necesare pentru instituirea «actului de limbaj» sau a «discursului literar»". Ceea ce înseamnă că sociopoetica va putea: „muta centrul de greutate al cercetării spre exploatarea concretă a variației reacțiilor intuitive la receptare"[6]. Devine în acest fel evident că semanticienii generativiști definesc competența poetică a vorbitorului de rând și a scriitorului nu prin opoziție față de limbajul obișnuit, ci: „prin posibilitatea de a produce și comunica conținuturi «referențiale» proprii, în construcții textuale caracteristice"[7].

Mai reținem, din ideile poeticii ilocuționare, constatarea că literatura poate fi definită și ca un „discurs cu un important sens implicit", plăsmuit: „prin sugestie și conotație"[8]. Structura sa enunțiativă rămâne bazată pe gramatica limbii uzuale, iar, ca trăsături caracteristice ale discursului literar, pe lângă calitatea de a avea un sens, se impune a evidenția „capacitatea de a referi" și de: „a face aserțiuni"[9]. Opera literară constituie astfel un discurs în care forța ilocuționară este „mimetică", virtute prin care ea: „îl determină pe cititor să-și imagineze un vorbitor, o situație, un set corespunzător de evenimente"[10]. Ea „creează o lume" imitând un discurs cu: „intenție referențială"[11], în baza unei convenții prin care, pentru a ne exprima în termenii teoriei referinței ficționale a lui Searle, scriitorul pretinde că „face o aserțiune", că „referă", iar cititorul se arată de acord cu această: „pretenție"[12].

Prin folosirea *numelui propriu,* ca „expresie referențială paradigmatică", pretinsa referință: „creează personajul ficțional"[13]. Vom încerca să ilustrăm această realitate, arătând cum reușește Ioan Slavici, în nuvela *Popa Tanda,* să-și creeze personaje „din aer străveziu" (Searle), utilizând numele ca semn descriptiv individualizator: „Iertе-l Dumnezeu pe dascălul Pintilie! Era un om bun și cântăreț vestit. Și mărăturile îi plăceau. Mai ales dacă era cam răgușit, le bea cu gălbenuș de ou și i se dregea organul, încât răsunau ferestrile când cânta «Mântuiește, Doamne, norodul tău!» Era dascăl în Butucani, bun sat și mare... Iară copii n-avea dascălul Pintilie decât doi: o fată, pe care-a măritat-o după Petrea Țapului, și pe Trandafir, părintele Trandafir, popa din Sărăceni"[14]. Împărtășind pretenția autorului, va trebui să vorbim mai întâi despre un dascăl denumit Pintilie. În cadrul poveștii spuse despre lumea reală, alături de individualizarea prin nume, se realizează și o identificare prin cele spuse de către autor. Așa încât ne vedem obligați a completa:

Scanned with OKEN Scanner

Pintilie era om bun, cântăreț vestit, bea un ou ca să-și dreagă glasul. Se adaugă apoi un toponim, care plasează personajul într-un spațiu imaginar, Butucani. Și pentru ca descrierea să fie cât mai indivualizatoare, ni se spune că dascălul este părinte a doi copii: o fată, al cărui nume nu-l aflăm, identificarea făcându-se prin raportare la prenumele soțului (Petrea) și la supranumele socrului (al Țapului), și un fiu, pentru identificarea căruia intrăm în posesia a trei secvențe referențiale. Mai întâi prenumele (Trandafir), apoi sintagma constând din apoziția „părinte" + încă o dată prenumele (Trandafir), la care se adaugă expresia „popa" + un alt nume de sat (Sărăceni). Scopul descrierii rămâne acela de a crea personajul în complexitatea structurii sale, iar descrierea este făcută pentru a-l introduce într-un context specific. Descriptorii folosiți reprezintă semne convenționale, care indică intenția autorului de a se referi la un subiect unic definit, dascălul Pintilie. Acceptând că există un personaj la care vorbitorul (autorul) referă în primul rând prin nume, se poate realiza cu succes actul de comunicare referențială. Împărtășind pretenția lui Ioan Slavici, vom accepta că există un dascăl pe nume Pintilie, în satul Butucani, personaj ficțional creat prin referire ilocuțională. Instituirea acestei convenții textuale vizează structurarea *numelui propriu ca axă pe care se va construi personajul literar.*

Ficțiunea reprezintă, în marea majoritate a studiilor teoretice, un puternic semn al literarității. Dar nu există trăsături textuale, sintactice sau semantice a căror prezență să certifice caracterul ficțional al unui discurs literar. Doar intențiile ilocutorii ale autorului și verosimilitatea lumii create prin diferite strategii textuale fac posibilă nașterea sa, dând viață acelui „set de convenții extralingvistice, nonsemantice", care îngăduie conexiunea mediată dintre cuvinte și lume, fără a altera sau schimba: „sensul nici unuia dintre cuvintele sau elementele limbii"[15]. Astfel încât, pentru că nu există indici textuali de ficționalitate, în practica scrisului intenția literară rămâne a fi semnalată prin elemente care însoțesc textul, deși gradul specific de performanță poate fi evaluat doar prin lectură. Dacă *numele* scriitorului ne poartă cu gândul spre un anumit univers imaginar (când scriitorul are un nume consacrat, pentru că, în cazul necunoașterii numelui de către cititor, problema depășește cadrul discuției), titlul, ca nume de text, îndeplinește funcția de semn al ficționalizării (vezi și capitolul *Titlul – nume de text*).

Este de înțeles că titlurile vor poseda grade diferite de sugerare a ficțiunii, în funcție de autor, epocă, gen. *Întâmplări în irealitatea imediată* (M. Blecher), *Arhanghelul cu aripi de ceară* (Victor Eftimiu), *Don Juan Cocoşatul* și *Oameni care se pregătesc de moarte din cea dintâi zi a vieții* (Ion Călugăru), *Pe urmele destinului. O goană în jur de sine însuși* (Romulus Cioflec), *Am ucis pe Dumnezeu* (C. Ardeleanu), *Pasărea care râde* (Marcel Păruș), *Oul lui Columb. Neobișnuitele întâmplări ale unui oarecare Mike Smith, povestite de el însuși* (Eduard Jurist), *Gablonz. Magazin Universal. Galanterie, mărunțișuri și articole de gablonz. E. Avrămuț Smochinescu & Ruxanda Cristea-Bujor, Str. Bărăției 34, Aut. No. 99/1948*

Scanned with OKEN Scanner

(Ury Benador), *Soţ ori făr' dă sau Odiseea lui Haralambie Cutzaftachis* (George Ciprian), *Guşterii şi patru pipe* (Marin Porumbescu), *Zăpezile de acum un veac* (Paul Anghel) reprezintă titluri care pot incita cititorul, pregătindu-l să intre în atmosfera operei. *O iubire în anul 41042* (Crişan Făgeraşu) reprezintă un titlu ce avertizează clar lectorul că este vorba de un roman ştiinţifico-fantastic. *La treisprezece ani şi jumătate* (Mia Dumitriu) nu poate fi decât titlul unui roman ce introduce pe cititor în universul imaginar al copilăriei. Titlurile metaforice au, sub acest aspect, o expresivitate cu atât mai evidentă. *Scara lui Climax* (Platon Pardău), de exemplu, face aluzie la scara: „patimilor de la mănăstirea Sucevița, scara patimilor sau a vămilor, plină de suflete costelive şi de draci încleştaţi într-o luptă dramatică"[16]. Nu altfel procedează D. R. Popescu, care ne introduce în ficţiune printr-un titlu simbol, F. „De ce acest titlu F?" se întreabă Ion Rotaru, pentru ca tot el să descopere că: „Răspunsul poate fi găsit pe coperta ultimă a cărţii, designând elementele esenţiale ale vieţii omeneşti; de la Fotbal la... infinit, dacă vrem, căci ultimul F este urmat de puncte de suspensie, putând trimite gândul la orice: «Fiinţă, Fugă, Frică, Fotbal, Femeie, Fericire, Fantezie, Foc, Fantastic, Foame, Formă, *Ficţiune* (s. n.), Fotbal (a doua oară), *Ficţiune* (s. n.), Fotbal (a III-a oară), F...»"[17].

Există cărţi care poartă ca titlu numele unor personalităţi istorice: *Tudor Vladimirescu* (de Paul Constant), *Principesa Maruzof* şi *Rasputin* (de Victor Eftimiu), *Neculai Milescu spătarul* (de Dumitru Almaş), *Oşteanul de la Baia. Pintea Viteazul* (de Tudor Mihail). Şi, întrucât cititorul s-ar putea îndoi – este vorba de o carte de istorie sau de o biografie romanţată? – unii scriitori au grijă să-l avertizeze, prin indici semantici suplimentari: *Romanul Ecaterinei Varga* (de Vlaicu Bârna), *Nicoară Potcoavă. Povestire istorică* (de Mihail Sadoveanu). Semnalele în ceea ce priveşte genul de operă propus spre lectură pot fi chiar foarte numeroase: *J. B. C. trece Cortina. Romanul fantasticelor păţanii şi aventuri şi coşmaruri ale curajosului James B. Clawhead, marele maestru al Obiectivităţii, omul care a trecut Cortina* (de Sergiu Fărcăşan). Adesea, subtitlurile pot să întregească sensul titlurilor, apărând şi atunci când este vorba de secvenţe intitulatoare care nu pot crea confuzii: *Lora Mirandy. Romanul unei actriţe* (de Victor Eftimiu), *Două cruci. Roman din viaţa macedoneană* (de Victor Eftimiu), *Kimonoul înstelat. Roman din Parisul american* (de Victor Eftimiu), *Şapte inşi într-o căruţă. Povestiri dintr-o toamnă bogată* (de Paul Anghel), *Furtună sub Detunata. Povestire istorică* (de Francisc Păcurariu). În intenţia de a-şi atrage cititorii, unii autori folosesc titluri care trimit, aparent, spre domenii cu care cartea nu are nici o legătură: astronomie (*Crepuscul,* de Radu Ciobanu), ştiinţele naturii (*Ţapul,* de Felix Aderca, *Racul* şi *Păsările,* de Al. Ivasiuc), ecologie (*Smog,* de Mircea Constantinescu), matematică (*Triunghiul,* de Simion Pop, *Linia şi sfera,* de Radu Ciobanu), muzică (*Concertul pentru două viori,* de Laurenţiu Fulga).

Scanned with OKEN Scanner

Titlurile de capitole întăresc, la rândul lor, invitația de a intra în ficțiune, lansată de titlul operei. Nicolae Filimon, deși își intitulează romanul care-l desemnează drept fondator al genului în cultura română printr-o sintagmă *(Ciocoii vechi și noi)*, complinită de un echivalent sinonimic (*sau ce naște din pisică șoareci mănâncă*), folosește și un subtitlu (*Roman original*), acordând celor 32 de capitole nume semnificative. Unele au menirea să aducă în prim plan personajele (*Dinu Păturică, chera Duduca, chir Costea Chiorul)*, altele vorbesc despre evenimentele evocate (*Cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n proțap, Slugile boierești, Teatrul în Țara Românească, Ipocriții în luptă)*, un grup sintetizează, prin expresii memorabile, învățătura cuprinsă în faptele narate *(Până nu faci foc nu iese fum, Una la mână, Adevărul e proastă marfă)*. Deși inițiativa de a atribui fiecărui capitol un titlu poate fi explicată prin dorința de a ușura lectura unui gen de literatură (romanul) aflat în fază de pionierat, procedeul intitulării capitolelor va fi folosit și mai târziu, de Liviu Rebreanu, de data aceasta pentru a se evidenția arhitectura severă a epicului. Romanul *Ion* este structurat în două mari părți, ale căror titluri rezumă soarta lui Ion: *Glasul pământului, Glasul iubirii.* Primei secțiuni îi corespund capitolele intitulate laconic: *I Începutul, II Zvârcolirea, III Iubirea, IV Noaptea, V Ruşinea, VI Nunta.* Partea a doua se remarcă, în același stil, prin titluri sobre (*VII Vasile; VIII Copilul; XII George*), adesea cu rezonanță simbolică *(IX Sărutarea, X Ștreangul, XI Blestemul).* Un edificiu epic impresionant reușește să construiască, folosind mijloace similare, D. R. Popescu, în *Vânătoarea regală,* roman alcătuit din șapte povestiri cu structuri narative și cu titluri distincte: 1. *Moartea e un armăsar care nu se mai întoarce;* 2. *Marea Roşie;* 3. *Frumoasele broaşte țestoase;* 4. *Linii colorate;* 5. *Vânătoarea regală;* 6. *Orizontul ni se pare totdeauna mai departe decât zenitul;* 7. *Două sute de ardei.* Titlurile capitolelor contribuie la sugerarea ideii de alegorie cu puternice rădăcini în real, facilitând cititorului intrarea în universul ficțional astfel constituit.

Fiecare scriitor posedă o strategie a intitulării. Atunci când titlul este ambiguu, nereușind să sugereze tipul de comunicare cu care avem de-a face, prefețele, postfețele, motto-urile, numele colecției și al seriei în care e publicată lucrarea ne pot veni în ajutor. În literatura italiană, de pildă, există o colecție de *gialli,* denumită astfel după culoarea galbenă a copertei, pentru a avertiza cititorul că are de-a face cu o operă de ficțiune de tip special, de obicei cu un roman polițist sau de aventuri. Pe copertă pot apărea și alte indicații, cum ar fi inserturile editoriale, după cum volumul poate poseda o banderolă publicitară. Toate acestea reprezintă ceea ce Paul Cornea numește „ambalajul" cărții. De ambalaj ține „forma coperții (dimensiune, culoare, grafică etc.), *numele editurii, al colecției, al autorului*". „Totul e elocvent pentru cine are oarecare experiență", motiv pentru care „cititorul avizat colectează" aceste elemente: „înainte de a se angaja în lectură"[18], ca semne exterioare, care ajută la stabilirea unui „contract de lectură". El este avertizat prin NUME (al autorului, al textului, al editurii) de tipul de lectură ce i se propune. Putem

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

conchide deci că, în toate situațiile de mai sus, numele au *funcția de avertizare* a intrării cititorului într-un univers ficțional.

Descrierea și nararea reprezintă modalități fundamentale de construire a unei lumi ficționale. Prin intermediul lor, în speciile dominant narative (romanul, epopeea, povestirea, nuvela, poemul epic), textul comunică o anumită atitudine a locutorului (scriitorului) față de lumea imaginată. Conform teoriilor moderne ale narativității, prin accentul pus pe: „acțiunea exprimată prin actanți și funcții, fabulă și subiect"[19], opera narativă apare structurată pe două nivele[20]. E vorba mai întâi de un nivel diegetic (al istoriei), în cadrul căruia se definește raportul dintre „actanți" și „actori", ca vectori modelatori ai discursului narativ, apoi de un nivel discursiv, la care se manifestă personajul. „Convertind stereotipiile nivelului diegetic în particularități specifice nivelului discursiv", actorul se transformă în personaj, mai ales că este „înzestrat cu un NUME (s. n.)" și se implică într-o: „configurație tematică (în care sunt incluse relațiile lui cu celelalte unități ale narațiunii, ca și cu istoria pe care o poartă cu sine)"[21]. Deși pentru cercetarea noastră distincția între actor și personaj nu pare operantă, rămâne important faptul că discursurile: „își au suportul în diferite voci și se întemeiază pe vorbitori reali (autorul, naratorul) [...] sau imaginari (personajul)"[22]. Astfel încât, plecând de la constatarea că structurarea personajului literar este determinată de coeficientul său de verosimilitate, Mircea Muthu poate să afirme că, în economia discursului narativ, el reprezintă „cea mai fericită expresie a ficționalului (ce coroborează ficțiunea, adică invenția pură, cu elementul atestabil istoric, spațial, etnic etc.)". Analizând structura triadică a personajului, autorul remarcă, în stratul „pragmatic sau anaforic" (obligatoriu în structura categoriei personajului de orice tip), realizarea funcției de „semn coeziv" al narațiunii, după cum, în „stratul semantic" sau „referențial" acționează funcția „psihologică proiectivă", nivel la care antroponimul, NUMELE: „facilitează analogia dintre «omul fără măruntaie» și cutare individ ce împrumută atributele lui Giurgiuveanu, Cațavencu etc. "[23].

Statutul „relațional" astfel descoperit proiectează personajul într-un spațiu situat „dincolo de text", pe dimensiunea unui orizont devenind expresia sublimată a unei mentalități, a unui timp, a unei societăți. Întrucât analiza morfologiei personajului va lua în considerare toate cele trei nivele constituente, evidențiind astfel: „o unitate caracterizată printr-o polivalență în context"[24], perceperea configurației sale triadice va rămâne „simultană", iar, în procesul lecturii, întemeiată pe nume: „ca element structurator al ficțiunii"[25]. Deși de ficționalitatea personajului ne dăm seama privindu-l prin prisma funcțiilor și trăsăturilor lui discursive, încă de la nivel diegetic suntem obligați să ne bazăm pe referința nominală, câtă vreme acceptarea caracterului său fictiv, întotdeauna identificat prin *nume*, se bazează pe o convenție: „În operele desemnate din punctul de vedere al speciei ca fiind literare, *fictiv* (s. n.) este orice personaj care nu poartă numele vreunei personalități cunoscute din istorie"[26]. De unde și încheierea în raport cu

care, conform acestei perspective s-ar putea vorbi de personaje după cum ele au sau nu au ca marcă a realului nume și trăsături sau circumstanțe biografice reale. În consecință, am putea clasifica numele personajelor în funcție de gradul de verosimilitate pe care acestea îl posedă, ca *reperabile, atestate* și *inventate*, luând în considerare că: a) ficțiunea reprezintă: „valoarea negativă sau nestabilită a veridicității"[27]; b) opera ficțională: „nu are voie să consiste în întregime și, în general, nu va consta în întregime din discurs ficțional"[28]; c) verosimilul reprezintă un „mod de a mima adevărul obiectiv", care e: „recunoscut, admis, instituționalizat"[29].

2. A. Care să fie rolul numelor *reperabile* în structura discursului epic? În această categorie se includ numele de personaje care, în opera ficțională, posedă un semn lingvistic identificator nediferențiat de acela al indivizilor din realitatea istoric verificabilă. Este cazul personalităților politice, culturale, artistice, care apar în postura de personaje, deci sunt istoric reperabile. În asemenea situații, „referentul rămâne despărțit clar de matricea lui existențială", ceea ce înseamnă că Napoleon din literatură: „Nu este același Napoleon cunoscut din istorie, chiar dacă referentul Napoleon [...] este extras prin hipotipoză din Napoleon Bonaparte, care s-a născut în Corsica și a murit la Sfânta Elena. Faptul se întâmplă din același motiv pentru care numele nu este lucrul, chiar dacă prin intermediul numelui se poate sugera lucrul. În «prezența» poetică această sugerare nu trece dincolo de referent, întorcându-se asupra lui însuși"[30].

Într-un roman istoric, numele real (*realonim*) dobândește o semnificație de sine stătătoare, conferită de cea a întregului, adică a textului narativ, căpătând trăsături specifice, în calitate de *simbonim*[31]. Câtă vreme orice asemenea roman încearcă să evoce, într-o interpretare subiectivă, dar conformă realității, evenimente petrecute în trecut, numele este elementul care focalizează structurarea narațiunii, îngăduind, în același timp, resemantizarea, parțială sau totală, a întregului etaj expresiv. Astfel încât, așa cum mărturisește într-un interviu Cezar Petrescu: „Există tot atâția *Napoleoni* câți istorici, scriitori și dramaturgi i-au interpretat viața. Cel adevărat cine-l știe. Poate nici chiar Napoleon nu s-a cunoscut deplin, căci este greu să privim chiar în noi înșine cu ochi subiectivi"[32]. Prozatorul care făcea afirmația de mai sus se referea la trilogia sa *Lucefărul, Nirvana, Carmen Saeculare*, o biografie romanțată dedicată poetului Mihai Eminescu. Și în acest gen de literatură numele își păstrează deci rolul său catalizator, în sensul că va sugera profilul socio-uman al unei personalități reprezentative, însă nu așa cum era în realitate, ci așa cum a văzut-o scriitorul (altminteri opera ar fi o monografie). În consecință, numele constituie *un reper pentru situarea acțiunii într-un spațiu și într-un moment istoric determinat*. Apariția unor nonconcordanțe (depistate pe dimensiunea sugestiilor de timp și spațiu pe care le introduc numele de personalități istorice, în textul literar) pot fi sancționate de cititor, care nu va mai acorda

Scanned with OKEN Scanner

încredere ficțiunii, denunțând contractul fiduciar al lecturii. Respectarea detaliilor istorice ține și de o anumită mentalitate, care neglijează sau nu faptul că pot exista cititori model, în stare să depisteze inadvertențele. Este cunoscut cazul autorului francez Delteil, care a scris o viață romanțată a Jeannei D'Arc. Există acolo o scenă în care soldații care au participat la asediul Orléans-ului, în 1429, trag din pipă și fierb cartofi. Or, America, de unde au fost aduse tutunul și cartoful, va fi descoperită abia în 1492! Reproșându-i-se această inexactitate, descoperită prin furnizarea unor informații indirecte, Delteil a răspuns: „Ei, și? Nu mă interesează datele și-mi pare rău că genovezul Columb nu s-a grăbit să descopere America mai devreme. Dar ce puteau să facă soldații mei, dacă n-aveau drept nici măcar la o pipă? și ce să mănânce, dacă nu cartofi, baza alimentară a tuturor cazărmilor?"[33].

În reconstituirea epocii, alături de costumație, decor, vocabular, idei consemnate, numele induce o verosimilitate de tip special, cu toate că reproșurile referitoare la nerespectarea, sub acest aspect, a adevărului istoric pot primi adesea răspunsuri deconcertante. Pentru E. Lovinescu „importantă e verosimilitatea psihologică în limitele viziunii anticipate și verificate apoi prin acțiune". El afirmă că: „Punctul de convergență al tuturor străduințelor mele a fost să redau pe Eminescu așa ca să trăiască în toată halucinația existenței lui sufletești, în lumea de vis în care plutea..."[34]. Prin urmare, chiar dacă va admite justețea observațiilor făcute la apariția romanului *Mite,* referitoare la faptul că în text apar vase Gallet, inexistente în epocă (din nou un nume, *Gallet,* care funcționează ca reper al plasării în timp), el nu se va atinge de roman în edițiile succesive, pentru că intenția sa nu era de a crea „o ambianță socială", ci „o psihologie și deci un om".

Dacă, pentru a evoca pe Eminescu cel din perioada 1878-1879, criticul își intitulează romanul *Mite* (folosind un nume real, cel al cumnatei lui Titu Maiorescu, *Mite Kremnitz,* pentru care Eminescu a făcut o pasiune trecătoare), când este vorba de marea iubire a poetului, Veronica Micle, el preferă să-și intituleze cartea *Bălăuca,* folosind un epitet atribuit cu intenții răutăcioase Veronicăi de către Harieta Eminescu și de Cornelia Emilian. Ce l-a determinat pe autor să procedeze astfel, aflăm tot dintr-un interviu: „Întrucât cuvântul nu mi s-a părut injurios decât doar în cugetul celor care i-l dădeau și dimpotrivă (cu toate că terminația *-ucă* are întotdeauna nuanță peiorativă) l-am găsit plin de sugestii și efluvii erotice, l-am adoptat și i-am încredințat destinele unei cărți ce se putea intitula foarte bine și *Veronica,* nume plin de mireasmă de sulfină, levănțică, cimbru, dar și de tămâie și prescure, nume aromat și mănăstiresc, ce se bucură și de beneficiul unei celebrități indiscutabile. Am preferat să-i dau o patină nouă cu un epitet pe care voiesc să-l reabilitez împotriva răutății omenești"[35].

Numele din *Amintirile* lui Ion Creangă evocă copilăria slujindu-se de un cadru documentar real. Cele ale locurilor (*Humulești, Vatra Satului, Delenii, Bejenii, Boiștea, Ghindăoanii, Vânătorii Neamțului, Agapia, Văratec, Cetatea Neamțului,*

Scanned with OKEN Scanner

Târgul Neamțului, mahalaua *Pometea*, dealul *Cociorva, Folticeni, Focșani, Bacău, Roman, Târgu-Frumos, Broșteni, Ozana*), dar și cele ale personajelor (mătușa *Mărioara*, bădița *Vasile*, *Nică Oșlobanu, Trăsnea, Mogorogea, Smărăndița* popii, moș *Chiorpec Ciubotariul, Pavăl Ciubotariul*, moș *Vasile Țandură*, popa *Ciucalău, Irinuca*) există sau au existat aievea. Totuși, în ciuda atâtor elemente reale, *Amintirile* se deapănă într-un echilibru subtil, la limita dintre real și imaginar. De ficțiune aparține canavaua lirică a evocării personajelor și faptelor, nu numele folosite, care sunt reperabile în real (fără a aparține, totuși, unor mari personalități). În ciuda valorii documentare a *Amintirilor* (implicit, deci, și a legăturii lor strânse cu realitatea), cititorul va fi sensibilizat să continue lectura prin mijloace cum ar fi dimensiunea morală și vitalitatea caracterologică a personajelor, împrejurare care a permis compararea lui Creangă, de către unii critici, cu François Rabelais, deci cu un scriitor a cărui operă are un caracter ficțional indiscutabil.

Este azi unanim recunoscut faptul că: „accepția restrictivă a ficțiunii ne-ar priva de o seamă de opere de valoare"[36]. E vorba de memorialistică și de corespondență, specii literare în care apar în chip firesc *nume reperabile*. Relatând întâmplări și fapte în care sunt implicate personalități cunoscute, acest tip de literatură se remarcă prin directitudinea evocării unui material de viață variat, adesea de către autori obișnuiți: „să creeze în domeniul imaginar"[37]. De obicei, memorialiștii sunt ei înșiși personalități istorice, implicate în politică sau în cultură. Interesante rămân, sub acest aspect, amintirile de la Junimea semnate de Iacob Negruzzi și de Gheorghe Panu, în care faptele relatate sunt radiografiate din unghiuri de vedere extrem de personale, fără a se evita antroponimia reală (iată doar câteva nume care apar în *Amintirile* acestora: *Petre Carp, Vasile Pogor, A. D. Xenopol, Ollănescu-Ascanio, Dimitrie Petrino, Vasile Conta*).

Chiar dacă inițial nu era destinat publicării, jurnalul literar constiuie un gen din ce în ce mai intens practicat, depășind deseori: „în consemnarea impresionistă a adevărurilor momentane, formula intimistă a genului"[38]. Cum înregistrarea faptelor este subiectivă, jurnalul având ca trăsătură specifică autenticitatea (*susținută și prin folosirea numelor reperabile*), ceea ce îl caracterizează cu pregnanță rămâne descrierea sugestivă a vieții, ce devine astfel mult mai interesantă decât ficțiunea. Ca atare, în jurnal vom găsi notate fapte reale și nume reale. *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, recent publicat, reprezintă o cronică vie a vieții politice și culturale bucureștene între 1935-1944. Păstrat de familie, textul a apărut la peste cincizeci de ani de la moartea scriitorului, lucru care a permis editorilor păstrarea numelor proprii originale, deci și a celor cu referent istoric. În cuprinsul său apar, în posturi nu întotdeauna convenabile: *Nae Ionescu, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Martha și Antoine Bibescu, C. Noica, Teodorescu-Branișteș*. Și în *Jurnalul* lui Mircea Zaciu, considerat de autor „aproape un roman", „personajele ce evoluează pe scenă" apar adesea cu numele lor reale: *Dorin Tudoran, Nina Cassian, N. Dragoș, Ileana Mălăncioiu, Nicolae Manolescu,*

Scanned with OKEN Scanner

Corneliu Leu. În text sunt consemnate și nume ale politicienilor comuniști: *Enache, Dulea, Suzana Gâdea, Dăscălescu, Noja, Tamara Dobrin*, deși, așa cum mărturisește în *Argumentul* ce precedă textul, pentru a nu judeca pe alții, neavând intenția „de a jigni" (volumul se referă la perioada 1979-1988) autorul a apelat și la inițiale: *M, T, M. P., A. S., C., D., N., C., L., P., E, S., J., H.* Scris într-o perioadă când Mircea Zaciu nici nu s-ar fi putut gândi la o eventuală publicare, *Jurnalul* acesta este, conform opiniei lui Laurențiu Ulici: „mai expresiv decât orice ficțiune și mai lămuritor decât orice document"[39].

În clasa numelor reperabile se includ și numele de personaje în crearea cărora s-a pornit de la un prototip fără faimă, dar al cărui nume a rămas, de multe ori doar datorită operei. Uneori scriitorii înșiși mărturisesc că, în crearea unor personaje, au pornit de la nume adevărate, adică de la antroponime purtate de oameni cu o existență reală. Dar, pentru că operele în care apar asemenea nume au caracter fictiv, cititorului îi vine greu să le recepteze ca reperabile. Încadrăm acest tip de nume în clasa celor cu referent istoric, întrucât avem dovada garantată a scriitorilor în ceea ce privește autenticitatea lor. Numele eroinei din nuvela cu același titlu, *Haia Sanis,* de Mihail Sadoveanu, reprezintă un astfel de caz real, mărturisit de autor:

„– Uite, aici e locul unde a trăit Haia Sanis și lumea ei de evrei – spune scriitorul oprindu-se.

Mosafirul îl privește neîncrezător:

– Dar ce, a existat cu adevărat? – întreabă.

Sadoveanu zâmbește amuzat de uimirea tovarășului său. Și cum tocmai atunci o fetiță de evreu trecea drumul, o oprește:

– Unde șade Leiba Sanis, întreabă.

Și, spre marea uimire a celuilalt, copila arată cu degetul spre a treia casă de acolo."[40]

Pentru a localiza în timp și spațiu faptele narate, există modalitatea de a se menține nume reperabile ca personaje episodice în opera de ficțiune. Liviu Rebreanu a păstrat câteva din numele prototipurilor sale ca nume de personaje în romanul *Ion*. Este cazul preotului *Ion Belciug* și al notarului *Stoessel,* pe care le-a integrat ca atare în structura care face concurență realului. Acțiunea romanului *Patul lui Procust,* de Camil Petrescu, se desfășoară între anii 1926-1928, la Techirghiol și la București, deci într-un timp și într-un spațiu bine determinat. De aceea, deși episoadele narate rămân fictive, unele nume sunt reperabile, pentru că trimit la „personagii inevitabile și cunoscute public prin funcțiunile lor". Însuși Camil Petrescu mărturisește că: „Într-adevăr, în *Patul lui Procust* figurează nume ca *Bulfinsky, Sârbul, Valjan, Soare, Tony Bulandra*, dar toți sunt în momente fictive, cu totul inventate... Printre alții, apar, după o ședință la Cameră, bărbați politici ca doctorul *Lupu, Sassu, Mirto, Madgearu, Tancred Constantinescu*. Dintre scriitori, figurează ca nume, în două diferite împrejurări, *Perpessicius* și *Ion Pillat*.

Scanned with OKEN Scanner

Perpessicius întovărășește (în pagini, bineînțeles) odată, pe stradă, pe *Nae Gheorghidiu*, iar la *Ion Pillat* se prezintă poetul *George Demetru Ladima*, rugându-l să intervină pe lângă doctorul *Anghelescu*, pentru a fi numit profesor de liceu"[41]. În paginile cărții apare și *Ionel Brătianu*, prezența sa fiind motivată de faptul că *Nae Gheorghidiu* e ministru liberal, remaniat: „*Ionel Brătianu* se duce acasă la acesta pentru a-i acorda, după obiceiul știut, o decorație de consolare... Nu puteam să evit anumite nume, fără să dau o tentă de artificial"[42].

2. B. Dacă numele reperabile apar în narațiune pentru a întări sentimentul de autenticitate, slujind verosimilității narării, care să fie funcția pe care o îndeplinesc, în același context, numele *atestate*? Definind cu acest termen antroponimele literare considerate pseudoreale de către H. Markiewicz, înglobăm în aceeași clasă toate acele nume proprii care, deși sunt construite în conformitate cu sistemul de denominație existent în limbă, sunt utilizate într-o operă literară fără a trimite la un prototip omonim, sau despre care nu știm să aibă un asemenea prototip. În consecință, vom include în această categorie și numele preexistente în limbă, de găsit în orice dicționar onomastic, atunci când ele aparțin unor personaje literare despre care nu putem afirma că au avut un „etimon" reperabil în procesul de transfigurare artistică. Practic, în această categorie poate intra orice nume atestat în limbă, care este folosit într-o operă literară pentru a denumi un personaj. În cadrul dihotomiei *realonim/simbonim*, teoretizată de Augustin Pop, presupunem deci dihotomia *realitate/ficțiune*. Cum problema pe care o urmărim este aceea a stabilirii mecanismului specific ce acționează în procesul de denominație într-o operă literară, în practică ne vom servi de exemple alese din onomastica unui singur roman (*Ion*, de Liviu Rebreanu).

Dacă numele de persoane pot fi privite atât din perspectiva purtătorului, unghi de vedere din care ele pot fi considerate un semn distinctiv, o marcă, cât și din aceea a denominatorului[43], situație în care apar valori și funcții corelate, o posibilitate de studiere care apare numai în cazul onomasticii literare este radiografierea poziției scriitorului în raport cu numele pe care le-a dat personajelor și locurilor din opera sa. Dificultatea majoră care apare în acest sens este identificarea căilor prin care poate fi analizat fenomenul, căci este vorba de modul în care putem identifica rațiunile pentru care scriitorul x dă un anumit nume personajului y, cititorului rămânându-i sarcina intuirii raportului pe care-l stabilește creatorul între numele personajului și opera propriu-zisă. Neglijarea acestor aspecte poate duce la interpretări valabile dintr-un anumit unghi și eronate din altul. Astfel, Niculae Gheran încercând să motiveze antroponimul *George Bulbuc*, atribuit de către Liviu Rebreanu unui personaj din romanul *Ion*[44] (cu referire specială la forma prenumelui *George*) ajunge să discute raportul dintre *Gheorghe* și *George*, ca fonetism, criticul concluzionând că avem de-a face cu sugerarea, prin *George*, a parvenitismului, a tendinței de accedere la o altă clasă socială. Judecata poate fi

Scanned with OKEN Scanner

valabilă pentru multe zone ale țării, ori pentru alte romane, numai că, în părțile Năsăudului, datorită pronunțării locale a prepalatalelor *ḱ, ǵ* ca africate (*ĉ, ĝ*), numele Gheorghe se pronunță firesc George, fapt observat și de Gavril Istrate, în studiul dedicat numelui poetului George Coșbuc. De unde și concluzia că o eventuală opoziție stilistică *George – Gheorghe* este puțin probabilă în cazul de față. Cu toate acestea, oare Rebreanu să nu fi avut în vedere nimic special prin alegerea acestui nume? Nu cumva, prin opoziția între *George* și *Ion,* ca nume extrem de comune lumii satului, Rebreanu și-a propus să sugereze universalitatea rural-românească a dramei evocate de roman?

Căutarea rațiunilor pentru care un autor acordă anumite nume personajelor sale rămâne o investigație complexă, căci, în cele mai multe cazuri, nu avem decât puține surse de informare pentru a individualiza direcția procesului de denominație. La Rebreanu, deși există surse informaționale independente, în analiza acestui fenomen trebuie să ținem seama și de profilul moral al creatorului, de convingerile sale morale și religioase. Căci, atunci când scria, Rebreanu se considera un „constructor de lumi", aflat față de operă într-o poziție similară aceleia a divinității față de lumea creată. Pentru Rebreanu, *a purta* un nume însemna a-ți asuma un destin, cu rezonanță în existența concret-individuală. Cu atât mai mult, pentru artistul Rebreanu, *a acorda* un nume însemna a da viață unei individualități literare precis definite: „Chestia numelor pare multora fără importanță pentru opera de artă – mărturisește scriitorul. Eu însă cred că, și în viața reală, numele are o însemnătate deseori hotărâtoare asupra celui ce îl poartă. În roman, numele oamenilor le definește dintru început fizionomia morală. În *Ion* am lucrat într-un fel și până la un punct, după modele vii. În orice caz, fiecare persoană din roman pornea cel puțin de la o însușire a unui om real, luîndu-i, pentru orice siguranță, și numele adevărat. Astfel, Ion Pop al Glanetașului, eroul însuși, a existat aievea și se numea aproape așa... Am mai păstrat numele câtorva persoane care mi s-au părut potrivite și care în roman nu apar întru nimic micșorate sau coborâte. Așa preotul Ion Belciug a fost într-adevăr preot în Prislop până am trecut eu în România... De asemenea, am păstrat numele notarului Stoessel. Aproape toate celelalte personagii au numele cu care le-am botezat eu" (p. 680).

Studiind comparativ planul scrierii, variantele manuscrise și romanul ca atare se va observa într-adevăr strădania scriitorului de a se îndepărta de prototipuri, ca și de numele folosite inițial[45]. De la realonimele *Virginia Grivase, Victor Onișor* și *Rodovica,* de exemplu, se ajunge la *Virginia Gherman, Victor Grofșoru* și *Ana.* Alegerea pare să fi fost extrem de dificilă, în procesul de elaborare a operei numele unui personaj suferind metamorfoze, din nevoia ca acesta să fie corelat cu firea și destinul actantului modelator de text. Numelui propriu *Ion,* ca simbol central al romanului, i s-a conferit: „condiția textuală de titlu"[46]. Așa cum arăta și Niculae Gheran, eroul numit la început *Dumitru Zănoagă,* apoi *Ion Zănoagă,* mai târziu *Ion Pintea* și, în sfârșit, *Ion Pop al Glanetașului* (numele real Ion Boldijar al

Scanned with OKEN Scanner

Glanctașului), capătă abia în final forma eliptică, atât de expresivă în singularitatea și agresivitatea ei, *Ion*, având „rezonanța pământului râvnit".

Pe de altă parte, e de presupus că nu întâmplător scriitorul a ales pentru eroina romanului numele *Ana*, și nu *Ileana*, cum apare în variante. A nu se uita că *Ana* reproduce vechiul nume ebraic *Hannāh*, specialiștii apropiindu-l de verbul *hānan* „a avea milă, a binevoi", prezent și în alte nume de aceeași origine, cel mai cunoscut fiind, desigur, *Ion*[47]. Socrul lui Ion se numește în roman *Vasile Baciu*. Botezat mai întâi *Alexandru Vărzariu*, nume foarte frecvent în zona Sângeorzului, apoi *Paul Baciu* și, la urmă, *Vasile Baciu*, antroponimul, spune Niculae Gheran, nu mai are nevoie de „istorie". Schimbări de nume față de variante apar și în cazul personajelor secundare. *Atena* devine *Laura*, *Livia* devine *Ghighi*, *Ghighi Filipean* devine *Elvira Filipoiu*. Iată și câteva din numele ce figurau în listele lui Rebreanu, dar pe care, pe măsură ce romanul se articula, le-a abandonat: *Iosif Cujnia, Petre Jurca, Matei Boscu, Lupu Chiriţoiu, Oprea Mustață, Victor Golanu, Toader Văduva, Nicolae Foarță, Ștefan Gavru, Dănilă Râșcău, George Oiță, Cristea Mucenicu, Nistor Scărpinoiu*. Dacă am analiza separat numele abandonate, urmărind caietul de creație al autorului, s-ar observa, ca o caracteristică generală, proveniența lor din porecle. Toate au o rezonanță comică și poate că, tocmai din această cauză, scriitorul a renunțat la ele *(Țâța, Leţu, Socot, Bojoc, Buhală, Oiţă, Rosmarin, Berbec, Fătu, Mititelu, Mustață, Golanu, Barbaroşă, Foarță, Ciufu, Purcelu, Scărpinoiu)*, reținând altele, cu o mai mare putere de generalizare.

Am dat mai sus câteva exemple de tatonări în fixarea antroponimelor textuale și lista se poate întregi, urmărind variantele romanului. Numele definitive nu diferă însă foarte mult față de cele din epocă și din zonă. Cum într-o operă de ficțiune structurarea narațiunii și aspectul stilistic sunt reglate de imaginația și de puterea creatoare a scriitorului, Rebreanu putea alege nume pentru eroii săi fie din cele preexistente, fie inventând altele, fie recurgând la porecle sau la supranume. Și în onomastica rebreniană numele funcţionează deci ca semn motivat, fapt care se oglindește: „pe de o parte în mecanismul asociațiilor semantice dintre nume și referent" (*Florica, Floarea, Holbea, Toader Burlacu*), „pe de alta în structura sonoră a semnificatului"[48] (Simion *Butunoiu*, Cosma *Ciocănaș*, Dumitru *Moarcăș*). Din punctul de vedere al „relațiilor semantice dintre semnificant și individul-personaj" pe care îl referă, mulțimea lor se distribuie în mai multe: „clase de sens"[49]. Numele precizează: a) *aspectul fizic*: *Savista-Oloaga;* b) *clasa socială*, după cum este vorba de: 1) *intelectuali*, care poartă nume sonore și moderne: *Zaharia Herdelea* (învățător), *Gogu Ionescu* (deputat), *Filipoiu* (doctor), *Victor Grofşoru, Paul Damian, Victor Grozea* (avocați); 2) *copii ai intelectualilor*, care poartă nume latinizate sau grecești, specifice epocii: *Laura, Aurel, Virginia, Lucreția, Silvia, Elena, Alexandrina, Atena;* 3) *țărani: Zenobia, Paraschiva, Firoana, Vica, Ion, George;* c) surprind *naționalitatea*: 1) *maghiari*: inspectorul *Cernatony*, silvicultorul *Madarasy*,

Scanned with OKEN Scanner

subinspectorul *Horvat*, șvabul maghiarizat *Bela Beck*, avocatul *Lendvay;* 2) *evrei*: *Rifca*, văduva lui *Avrum*, *Aizic*, fiul lor, hahanul *Cahan*, *Zimăla*, *Hornstein* (ajutor de notar în Jidovița), *Neumann* (cârciumar în Jidovița), *Știul* (măcelar), *Friedman* (notar în Gargalău); 3) *țigani* (lăutari): *Goghi*, *Briceag*, *Găvan;* d) realizează *identificarea prin forme ale denominației populare*: 1) *porecle*: *Pămătuful* („Pămătuful! A strigat dăscălița văzând pe fereastră cum trecea Belciug pe ulița, posac, cu niște fire de paie în barba încâlcită, plină de praf, murdar, asudat și dezmățat ca un vizitiu nesimțitor" p. 96); *Holban* („e chior și are un picior mai scurt", p. 14); 2) *supranume*: Ion Pop al *Glanetașului* („În tinerețea lui a fost mare cântăreț din fluier, de i se dusese vestea până în Bucovina. Zicea atât de frumos din trișcă, parc-ar fi fost clarinet. De aceea l-a și poreclit lumea Glanetașu", p. 18).

Și, pentru ca relațiile din lumea satului să pară firești, sistemul de denominație popular e ilustrat cu prisosință în dialogul dintre personaje:

„– Tata și-a pus în gând să mă mărite cu *George a Tomii*" (p. 25).

„– D-ta nu știi că vrea să dea pe Ana după *George a lui Toma Bulbuc?*" (p. 44).

„– Cu cine te-ai bătut?

– Cu *George a lui Bulbuc*, mormăi" (p. 54).

Privite sub aspectul formei, când este vorba de personaje-țărani, numele nu apar diminutivate decât în scenele de dragoste:

„– Dă-mi drumul, *Ionică!* Murmură fata ușor, cu mulțumire în glas.

– Să vii *Anuță*... știi tu unde!" (p. 21).

Sub același aspect, însă, în lumea intelectualilor, numele iau frecvent formă diminutivală sau hipocoristică: *Georgel*, *Ghighița*, *Drina*, *Lenica*, *Ionică*, *Ionel*, *Rozica*, *Elvirica*.

Aparținând vocabularului, numele proprii atestate fac parte din marea mulțime a cuvintelor prin care, în limbă, se realizează identificarea onomastică. Ce se întâmplă în textul literar, dacă și cum se trece de la reperabil la atestat, în alegerea numelor personajelor, am putut vedea mai sus, cel puțin în parte. Ceea ce se cuvine adăugat acum, ridicându-ne privirea de pe romanul *Ion*, ar fi constatarea că onomasemul literar își păstrează în general, la nivelul semnificării, caracterul motivat, existând întotdeauna, deci și în cazul numelor proprii atestate, o rațiune a alegerii justificată de nevoia împlinirii funcției indicative, aceea de nume al personajului, ca actant literar. Motivațiile alegerii sale pot fi: a) *de natură stilistică* (numele are sonorități deosebite; uneori pot fi identificate, în text, comentarii care susțin preferința pentru un anumit nume: „Un an întreg n-am spus decât *Luli, Luli, Luli*. Buzele mele au luat forma numelui tău. Am devenit ca o pasăre care nu știe decât silabele unui tril unic"[50]; „Silabele numelui sunară în lumină – *Lu-li* – ciocnindu-se ușoare ca o chemare de pasăre nevăzută, sus, printre frunzișuri de crâng"[51]); b) *de natură socială* (vezi mai sus numele de

Scanned with OKEN Scanner

„domni" și de „țărani"); c) *de natură etimologică* (întrucât indică naționalitatea, sugerează frumusețea, arată credința; a se vedea, mai sus, exemplele date din opera lui Rebreanu, iar, pentru credință, numele *Crucița,* folosit de Agârbiceanu); d) *de natură culturală* (vezi, tot mai sus, numele latinizate ale intelectualilor din Ardeal); e) *de natură psihologică* (poreclele); f) *de natură istorică* (cazul antroponimelor cu iz arhaic, cum ar fi *Neculai Peceneaga* din *Nada Florilor*: „al cărui nume duce cu gândul la adâncurile preistorice"[52]).

O motivație în alegerea numelor proprii, în textul literar, există chiar dacă scriitorul nu este conștient de aceasta. Dacă îi dăm crezare lui Umberto Eco, apariția numelui *Amparo,* fata de care se îndrăgostește *Casaubon,* în romanul său *Pendulul lui Foucault*, nu are nici o motivație. În text, autorul comentează: „N-am înțeles de ce această fată descendentă din olandezi ce se instalaseră la Recife și se amestecaseră cu indios și cu negri sudanezi, care avea chipul unei jamaicane și cultura unei parizience, avea nume spaniol"[53]. După publicarea cărții, Eco descoperă însă că *Amparo* este numele unui munte, pomenit într-un cântec pe care-l auzise cântat în tinerețe, de către o tânără de care fusese îndrăgostit. Faptul îl obligă să recunoască: „Mă întorsesem inconștient la cealaltă imagine din tinerețea mea, când aveam aceeași vârstă ca și Casaubon. Cântecul acela, desigur, mi-a revenit în minte, și iată explicată originea numelui *Amparo* pe care credeam că l-am ales întâmplător"[54]. Pentru interpretarea textului povestea nu este relevantă, dar pentru rațiunile – de multe ori ascunse – ale denominației antroponimice din textul literar, ea este cât se poate de grăitoare.

Iată, în același sens, un exemplu din literatura română. În 1932, E. Lovinescu publica romanul *Bizu*, al cărui nume a stârnit mirarea multor comentatori. Într-un interviu autorul încearcă să-i lămurească prezența în text, făcând apel la primele sale amintiri: „Mă vei întreba ce înseamnă acest *Bizu.* Pe când eram copil, între noi își făcuse apariția o ființă misterioasă, numită Bizu (n-aș putea să-ți spun de ce se numea astfel), pe care nimeni n-o văzuse, deși afirmam cu toții a o fi văzut și în care, victime ale autosugestiei, credeam ca într-o realitate mult mai puternică decât a ființelor vii. Bizu apărea și dispărea la timp oportun, făcea și desfăcea totul în lipsa noastră, ne strica jucăriile, ne păra și se ținea de farse"[55]. Dintr-un alt interviu, acordat mai târziu, aflăm că, deși trăise cu impresia că personajul a fost creația imaginației copilăriei, *numele* avea o existență reală: „Asupra numelui de Bizu circulă de pe acum variante, auzindu-l rostit *Bizú* sau chiar *Biju.* Un prieten mi-a spus că pe Calea Moșilor e o prăvălie «La Bizu», ceea ce arată *că toate numele există și orice se poate deforma* (s. n.). Mențin totuși numele pentru simplul motiv că el e o realitate, că a existat în conștiința mea de copil, creațiune spontană venită din cine știe ce resorturi necunoscute, și că rămâne de văzut dacă am știut comunica și altora fatalitatea cu care mi s-a impus mie sub un nume indiscutabil legat de existența lui mitică..."[56].

Scanned with OKEN Scanner

2. C. Accepţia în care utilizăm adjectivul «inventat», din sintagma „nume inventate", este aceea de creat, născocit, plăsmuit, care nu are o atestare în real, ci doar în ficţiune. Prin urmare, conceptul abia numit se referă la numele proprii acceptate într-un univers ficţional prin pură convenţie. Datorită instituirii ei, un antroponim inexistent în limbă va fi acceptat, ca nume, în *acel* discurs ficţional. O asemenea situaţie îi apare lui John R. Searle[57] paradoxală, deoarece, analizând statutul discursului ficţional, autorul observă că, în el, cuvintele folosite ca nume proprii îşi pierd sensul lor obişnuit, după reguli străine tranzitivităţii lingvistice, dar care le determină sensul. Apare astfel întrebarea: „Cum se întâmplă că în *Scufiţa Roşie*, în acelaşi timp, «roşie» înseamnă culoarea «roşie» şi totuşi, acţiunea regulilor ce corelează culoarea roşie cu «roşu» nu este în forţă". Explicaţia se găseşte în „poziţia ilocuţionară" pe care autorul o adoptă în interiorul operei ficţionale, ca reflex al: „intenţiilor ilocuţionare complexe, pe care autorul le are când scrie sau compune"[58]. Aplicând această ipoteză şi la numele fictive, cititorul va şti care „creaţie" nu este o minciună, care scriitor nu are de gând să înşele, pentru că acceptă convenţia susţinută nu numai prin nume, ci şi prin alte elemente, dintre care incipitul, de multe ori, are rol hotărâtor. Cel mai convingător şi mai cunoscut rămâne cel consacrat pentru basm. „A fost odată, ca niciodată" constituie invitaţia clasică a intrării în ficţiune, care se va sprijini pe cunoştinţele despre lumea reală ale cititorului, dar şi pe elementele fictive plasate în text de povestitor.

Numele inventate nu se deosebesc, din punct de vedere funcţional, de numele din onomastica obişnuită, dar puterea lor de sugestie este mai mare. *Statu-Palmă-Barbă-Cot,* cu variantele regionale *Stati-Cot-cu-Barba-de-un-Cot, Stati-Cot-Palmă-Picior,* reprezintă un nume propriu compus, care desemnează un personaj fantastic în poveştile populare româneşti. El este imaginat, cum sugerează semantic, cu o barbă lungă de un cot, având puteri supranaturale, răutăcios şi perfid. Cuvântul „picior", din varianta ultimă, face aluzie la faptul că adesea călăreşte pe jumătate dintr-un iepure şchiop. Cum se vede, un mijloc productiv în crearea numelui inventat este compunerea. Ea apare şi în alte cazuri: *Păsări-Lăţi-Lungilă, Strâmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Albă ca Zăpada, Făt-Frumos, Harap Alb.* Prin derivare, din rădăcina substantivelor comune se pot obţine nume care au caracteristici asemănătoare poreclelor şi supranumelor: *Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Degeţica, Cenuşăreasa, Neghiniţă.* Crearea numelor după tiparele obişnuite face posibilă recunoaşterea şi încadrarea rapidă a „creaţiei" în clasa cuvintelor indentificatoare şi individualizatoare, adică a numelor proprii.

Mecanismul funcţionează nu numai în cazul numelor care apar în opere cu carater fantastic, cum este basmul. Foarte mulţi scriitori „mizează pe obişnuinţa cititorului cu anumite modele fără semnificaţie obligatorie" şi introduc în opere: „nume a căror etimologie ar fi greu de găsit: *Aleuş, Alparez, Arefu, Ilgan, Igascu, Iserg, Ispirg, Uroi, Urcu, Ulcan*"[59]. Exemplele extrase de Elena Linţa din volumul

Scanned with OKEN Scanner

de povestiri *Podul aerian*, al scriitorului Marian Popa, năucesc cititorul nu numai prin număr, ci și prin bogăția modurilor lor de formare: prenume feminine formate din masculine (*Ascania, Dragoșa);* prenume feminine derivate din apelative (*Perinița, Păpușa, Goruna);* nume de familie create din teme cunoscute, prin sufixare (*Ciordan, Cârjelaru, Bubuianu, Obuzian, Trufinescu, Vutcănescu);* nume inventate conform modelului antroponimic moldovenesc (*Acasandrei, Asandei);* nume compuse din două sau trei părți de vorbire (*Cufoi, Asău, Valenjos, Delabuda).*

Împânzirea narațiunii cu un număr mare de nume proprii inventate are fie menirea de a accentua absurdul situației, fie pe aceea de a sublinia: „latura umoristică a folosirii clișeelor verbale și de comportament"[60]. Oricum, actul de a crea nume nu este întâmplător, denominația funcționând motivat, așa cum am subliniat și în alte cazuri. George Cușmarencu, în *Corabia gladiatorilor,* încearcă să sugereze caracterul de parabolă de extracție sud-americană al narațiunii pe care o scrie, folosind sugestia numelui, chiar dacă pe parcurs își pierde personajul în haina sa kilometrică: *Marcel Daniela Magelan Cervantes Aristot Parmigianini Bach Ortega Franco de Galambos.* Pentru a se sugera autenticitatea, când este folosit sistemul de denominație oficial (prenume însoțit de nume), adesea unul din elemente este preluat din limbă, în vreme ce celălalt rămâne fictiv. Respectiva alăturare produce efecte stilistice, cum se vede în proza lui D. R. Popescu, mai ales în cazul personajelor feminine: *Filomela Ermurache, Cella Minoftache, Milica Papacacea.* În clasa numelor inventate se includ și creații bizare, artificioase, născute spre a șoca. Astel, eroii din *Nisip sub pleoape,* de Luminița Coler „se cheamă *Dax, Pix, Vax, Bic, Cic,* nume potrivite eventual pentru cățel". „Când au apelative mai puțin fruste – constată Nicolae Balotă – cad în excesul contrar, al numelor despre care putem spune că sunt pletorice. De exemplu, o junâ îndrăgostită se numește *Liliamida*"[61].

În aceeași categorie a numelor fictive se pot încadra și cele care, pornind, prin diferite transformări (metatează, anagramă), de la un model real, nu mai sunt recunoscute de către un cititor mediu, deși stau aproape de trunchiul din care s-au desprins. Este calea parcursă, de exemplu, de numele faimosului *Mariu Chicoș Rostogan:* „Caragiale l-a cunoscut, desigur, pe *Borgovan,* o figură care se bucura de o anumită faimă în București, prin anii 1890-1900. Intuind ceea ce dascălul năsăudean avea reprezentativ într-însul, i-a dat contur literar sub înfățișarea nemuritorului *Rostogan.* Procedeul nu ar trebui să ne surprindă la un scriitor care a deschis porțile literaturii atâtor personaje reale, contemporane cu el, fără a se sfii să le păstreze, uneori, și numele adevărate (vezi, de exemplu, cazul celebrului *Leonida Condeescu,* primarul Mizilului). Dacă presupunerea noastră este întemeiată, atunci, în cei câțiva ani cât a durat plăsmuirea lui, Mariu Chicoș Rostogan a parcurs (lingvistic vorbind) drumul de la condiția de «copie de pe natură» la acela de simbol"[62].

Scanned with OKEN Scanner

Arta cu care I. L. Cragiale își „boteza" personajele rămâne proverbială. Numele, care au avut întotdeauna, în concepția sa, o legătură cu caracterul personajelor, sunt, de cele mai multe ori, creații ale dramaturgului, care lucra pe baza unui vast repertoriu de variante. Iată câteva construcții antroponimice caragialești, extrase din lista publicată de Șerban Cioculescu, în volumul al III-lea al cunoscutei ediții a operei lui I.L. Cragiale, al căror comic se întemeiază pe specificul unor categorii profesionale: *Legalianu* (președinte de tribunal), *Paragrafescu, Codicescu* (judecători), *Penalianu* (procuror), *Flecărescu, Palavrescu, Cârciocoreanu, Articolianu* (avocați), *Opinianu, Polemițchi, Polemicescu* (ziariști); *Născoceanu, Minciunescu, Intervivescu, Inventivian* (reporteri); *Hapurian, Ritinescu, Chininescu, Sublimation* (farmaciști); *Krupescu, Obuzian* (ofițeri de artilerie); *Lăncescu, Pintinescu, Cravașian* (ofițeri de cavalerie); *Baionetescu* (ofițer de infanterie); *Vampirian, Busolescu, Torpilonian* (căpitani de marină); *Stafidescu, Sardelescu, Scorțișoreanu, Cuișoreanu, Mustărian, Măslinescu, Mezelicescu, Comestebilian* (băcani); *Siropescu, Duhuțeanu, Prăjiturescu, Bombonescu* (cofetari); *Prozodianu, Versurian, Strofescu* (poeți); *Scrisorescu, Plicurian* (factori poștali); *Politicescu, Intrigescu, Reformian, Chefereanu, Culturian* (miniștri); *Clistirescu, Rețetescu, Vizitescu, Curățenescu, Chininescu, Plasturescu, Guturăian, Căldurian, Frigurian, Febrilian* (medici spițeri); *Clavirescu, Fortepianu* (pianiști); *Viorescu, Arcușian* (violoniști); *Armonescu, Melodianu* (muzicieni); *M-ma Triluriano* (primadonă), *Dramaticescu, Comicescu, Sceneanu, Cortinian* (autori dramatici); *Ion Revoluțian, Ioniță Răscolescu, Niță Revoltescu* (țărani). Sunt nume obținute prin același procedeu ca la Vasile Alecsandri (vezi *Clevetici Ultrademagogul, Sandu Napoilă Ultraretrogradul).* În operă, panopticul onomastic caragialesc se dovedește însă mult mai subtil, lucru evidențiat cu finețe de Garabat Ibrăileanu, în faimosul său studiu asupra numelor din opera lui Caragiale.

Crearea de sintagme nominale originale, a unui sistem de denomnație adecvat, a fost și este o preocupare permenentă a marilor scriitori, înscriindu-se într-o arie mai largă, aceea a căutării de structuri și forme literare expresive. În acest context, nu putem să nu amintim și de primul mare maestru în crearea numelor comice românești. Este vorba de Ion Budai-Deleanu. Iată cum își denumește poetul comentatorii însemnărilor din subsolul *Țiganiadei,* mimând ifosele filologice erudite ale unor savanți „tobă de carte": *Criticos, Erudițianul, Politicos,* dar și *Chir Simplițian, Cocon Idiotiseanul, Cocon Onochefalos, Coantreș Mândrilă, Dubitanțius, Adevărovici.* Ei stau foarte bine alături de „părinții" plini de cuviosie: *Agnozic, Disdimonescu, Apologios, Sfântoievici, Sfântoiescul, Filologos, Ascriteanul, Egumenul de la Cioara, Evlaviosu, Ortodoxus, Popa Ciuhurezu din Broșteni, Popa Nătărău* sau *Nătăroi din Tândarânda,* ori de nobili și ofițeri ca: *Arhonda Suspuseanul, Arhonda Suflă-n vânt, Chir Mustrul din Puntureni, Căpitan Pățitul.* Plecând, poate, de la Cervantes, cu modul său pompos de a structura numele

Scanned with OKEN Scanner

proprii din *Don Quijote*, Ion Budai-Deleanu a creat și eroii din *Trei viteji*. Fixați în spațiul autohton, cei trei cavaleri din poemul eroi-comic neterminat au nume ce sugerează deșarte fumuri nobiliare: *Becicherec Ișstoc din Uramhaza, Chir Calos din Cucureaza* și *Născocor din Cârlibaba*[63].

În romanul modern numele create nu au, de multe ori, menirea de a face o identificare clară a personajului, ci de a produce o răsturnare a identității, într-un spațiu în care individul își caută cu insistență personalitatea, pierdut în anonimat. Interesante sunt numele create de către Georges Perec, în romanul *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (1966). Printr-un joc lingvistic hiperintelectual, situându-se între: „metaforă și ambiguizare"[64], autorul creează 72 construcții onomastice pentru același personaj, toate având un element comun (KARA-), la care sunt asociate adjective, nume, verbe, interjecții, sufixe specifice limbilor europene. Cu multă finețe, Michaela Flore demonstrează că alegerea elementelor constituente ale numelor este motivată: partea fixă, comună, dezvăluie identitatea și apartenența personajului la un spațiu cultural (oriental) balcanic, deoarece KARA provine din limba turcă (= „negru"). Apoi, printr-un procedeu insolit, autorul lărgește aria geografică a posibilei origini utilizând un al doilea component, care sugerează fie originea greacă *(Karamanlis)*, fie sârbă *(Karagengewitch)*, fie poloneză *(Karalcrowics)*, fie rusă *(Karaschoff)*, fie germană *(Karalberg)*, fie engleză *(Karawasch)*, fie indiană *(Karagandhi)*, ori persană *(Karathoustra)*. Alte construcții nominale pun cititorul într-o situație ambiguă, scriitorul dirijându-l către o zonă a limbajului primar, onomatopeic *(Karaclio, Karaboom, Karaplonck, Karazozo, Karatchorum, Karalarico)* sau spre fundădura limbajelor speciale *(Karaplasm, Karadigme, Karamega, Karanoia)*. Asocierea celor două componente este șocantă. Identificarea se realizează prin primul termen, care este constant. Natura fluctuantă a celui de-al doilea element aruncă, de fiecare dată, o altă lumină asupra personajului. Cele două secvențe ce compun numele realizează astfel o identificare paradoxală în timp și spațiu, întrucât sunt „corefențiale" și funcționează într-un context menit să întregească descrierea personajului desemnat prin 72 de variante. Întemeiat pe sugestia metaforică a numelui, personajul lui Georges Perec poate fi astfel interpretat fie ca un individ aparținând unei categorii ai cărei membri sunt „identici", fie ca radiografiind „același individ", dintr-o suită de unghiuri de vedere diferite.

Invenții de limbaj în denominație apar în literatura română și în corelație cu schimbarea concepției: „asupra personajului literar și implicit asupra omului"[65]. *Turnavitu*, numele unui personaj din proza *Ismail și Turnavitu*, de Urmuz, pare, la prima vedere, conceput în registru parodic. *Turnavitu* a fost mult timp „ventilator" în cafenelele grecești din străzile Covaci și Gabroveni, pentru ca, mai târziu, făcând politică, să ajungă „ventilator de stat" la bucătăria postului de pompieri „Radu Vodă". Numai că, așa cum arată Nicolae Manolescu: „Originalitatea nu constă aici în metafora prin care un *om învârtit* e numit *ventilator*, ci într-o mișcare pe

Scanned with OKEN Scanner

suprafața figurată a limbajului, ca și cum ar fi considerată aceea proprie. Suntem în al doilea termen al comparației ca și cum am fi în primul: un macaz invizibil a deviat vehicolul de pe o linie pe cealaltă"[66]. Chiar dacă invențiile lui Urmuz au fost receptate, în contemporaneitate, ca niște „jocuri ingenioase și hazlii", astăzi realizăm că au o motivație mai adâncă, îngăduind constatarea că autorului: „omul însuși a încetat să i se mai înfățișeze, precum prozatorilor realiști [...] drept «natural» și congruent sub raportul comportării externe sau interne [...], ca o ființă înzestrată cu un set de însușiri în parte proprii, în parte caracteristice pentru întreaga specie"[67]. În cazul lui Urmuz, *numele este cel dintâi semn al alterării unghiului din care ni se propune să interpretăm personajul.*

În clasa numelor fictive, inventate, se cuvin incluse și creațiile onomastice specifice sistemului de denominație popular. Introducerea poreclelor și supranumelor în categoria numelor inventate poate fi susținută prin mai multe argumente. Prin natura lor, aceste cuvinte reprezintă forme ale denominației neobligatorii, deci apărute *ad hoc,* din considerente de: „natură psiholingvistică (posedarea unui potențial afectiv în plus sau în minus), funcțională (antroponimic în competență/în performanță), informațională (informație disimulată/directă), deontică (denominație facultativă/obligatorie), sociolingvistică (substitut/adaos denominativ)"[68]. Ele constituie forme specifice ale sistemului de denominație neoficial: „dependent față de contextul situațional/insensibil la context, atât pentru cel care denumește, cât și pentru cel care este denumit"[69]. Chiar dacă poreclele, comparate cu supranumele, sunt mai puternic motivate și dețin proprietatea „contingenței" și a „mutabilității raportului dintre semnificat și semnificant", pentru cercetarea de față rămân operante elementele care le sunt comune. „Privite prin prismă semiotică, și porecla și supranumele sunt semne lingvistice secundare și ambele aparțin unui cod dublu"[70], pentru că, deși reprezintă elemente ale limbii, considerată ca sistem de comunicare, sunt, în același timp, componente ale unui sistem onomastic.

Procedând la analiza globală a acestor două categorii onomastice, a căror delimitare este dificilă, vom constata că apariția lor în textul narativ trebuie pusă pe seama intenționalității autorului, chiar dacă, așa cum spuneam mai sus, poreclele și supranumele sunt creații ce țin de sistemul de denominație popular. Apariția lor într-o operă literară, în ciuda posibilei utilizări cotidiene, ne îndreptățește să le considerăm drept nume aparținând creatorului operei de ficțiune, câtă vreme acesta este primul care le pune în circulație. Atâta timp cât nu avem un dicționar de porecle și de supranume care să ateste existența lor obiectivă, ne putem permite libertatea de a le atribui sistemului de denominație specific scriitorului. Apoi, chiar faptul de a culege, selecta, prelucra, adapta o poreclă, astfel încât să refere personajul, presupune un act de creație. Se nasc pe această cale nume: „grăitoare"[71], semne onomastice nonarbitrare, mecanismul care face posibilă asociația dintre nume și referent fiind evident.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul este frecvent utilizat, iar comentatorii literari consemnează deseori astfel de situații: „Precum Caragiale, Fănuș Neagu în *Insomnii de mătase* își are visele, obsesiile, nedormirile lui și își notează porecle de prin satele Brăilei, deosebit de colorate și evocatoare: *Urleanu, Bobârnac, Motincă-Opincă, Bavarezu, Pârpală, Câcârigu, Țurlea, Cuconea, Finlandezu, Telezu, Fâneață, Zbârcea, Lală, Nătărăul, Botârlău, Gâscan pe ouă, Chința-Cocoșata, Trage-pisica, Roșu-Cocoșu, Bârzoi, Penţoaica, Tângău-câine-rău, Bârjogoaia, Cucutelerzan, Burță, Pârțiu, Prăjală, Flentică, Moș Corabie, Jumară, Frige-vulpe, Ciolan, Purcică, Giuberea, Hâță, Ciontu, Tătălică, Zghiară, Zburlea, Uşchială, Pişlea, Atârnatu, Milămică, Cantină, Bolboricu, Fițu, Buleandră, Coleașă*"[72]. Nume-poreclă specifice Teleormanului apar în romanul *Desculț*, de Zaharia Stancu: *Uțupăr, Rimoanta, Diman, Dimozel, Bicoi, Ghioacă, Zgămsie, Beşcu, Filip Pisicu, Tiță Uie, Clejie, jandarmul Mieluşel* și colegul lui *Juvete, Trăcălie*, dada *Zvâca, Dumitru Pălică, Ududui*, primarul *Bubulete*, logofătul boieresc *Oprea Cățui Strâmbu*[73]. Din aceeași zonă a Câmpiei Române provin poreclele din romanele lui Marin Preda: *Alboaica, Râzdoveică, Beşleagă, Ciuciulete, Cocoşilă, Franghiol, Gârboviceanu, Geacă, Patac, Iapă, Mantaroşie, Mutul, Mormăilă, Măceşilă, Marmoroşblanc, Ouăbei, Parizianu, Pecingine, Barbă-albă, Şindrilă, Udubeaşcă, Zdroncan*[74].

O onomastică prodigioasă, de un pitoresc deosebit, e cultivată în romanele lui Romulus Cojocaru, *Ristea împărat* și *Împărații*. Poreclele sunt surprinzătoare: „Mi-a făcut semn să mă apropii. M-am apropiat. Sta pe scăunelul cu trei picioare în tindă și fuma. «Du-te la *Capmare* și spune-i că-l chem eu. » Nu știam cine-i *Capmare*. Nu știam unde stă. Nu i-am spus de frică să nu mă bată. L-am întrebat pe *Năică Măcriş* unde stă *Capmare*. «*Capmare* e Ion *Sgâncă*. E frate cu *Golaşu*. Sunt de-ai lui *Mămăligăcaldă*. E vecin cu *Bârzoiu*. A venit aseară din război și nu are o mână din cot. »"[75]. Alte porecle în același roman: *Sandu lui Oțăt, Sdrâncu, Ghimpău, Cocă Colțoiu, Ciutaiche, Ficate, Ploscan, Grigore al lui Vezure, Gogoaşa, Gărgăune, Vâlvoi, Firfiric, Chiorobaşu, Puiață, Treiopinci, Ion al lui Bucă, Maria lui Bâzdoacă, Itaiche, Ciortan, Percitoru, Cafadaru, Zbanț, Boboloacă, Pupurici*. Criticul Valentin F. Mihăescu, într-o paralelă cu volumul de poezii *La lilieci*, al lui Marin Sorescu, remarcă același oltenism al caracterelor și aceeași onomastică expresivă. Comparația ni se pare justificată și poate fi probată prin exemple: *Păun*, poreclit *Umblatul* (pentru că a fost în America), *Sandu lui Sfoiag, Frusina lui Coadă, Ai lui Corniță, Al lui Băşină, Ionete al lui Făsui, Ai lui Vulpe, Creţănoaia, Râpănoaica, Cătălina lui Căşenete, Cheagu* și *Cheaga, Sandu lui Ciurel, Ai lui Patentă, Ai lui Fleaşcă, Al lui Fleţu, Dincă Gâscă, Al lui Gâfotă, Ai lui Sfoiag*, moșu *Gheorghe Ionescu* (*Prăzarul*), *Veta lui Iedu*[76]. În romanul *Vara oltenilor*, de D. R. Popescu, apar nume-poreclă specifice zonei sugerate prin titlu: *Prinț, Kilometru, Geacără, Brandemburgii*. Poreclele de mahala sunt valorificate de Eugen Barbu, în romanul *Groapa: Bozoncea, Sandu Mână-Mică, Nicu Piele, Gheorghe zis Treanță, Titi Aripă* (bătrânul pungaș), *Bică Jumate* (cămătarul odios). În *Incognito*, de același autor, numele nea *Aristică Decalitru*: „sugerează petrecerea

Scanned with OKEN Scanner

de «lucru», în timpul serviciului, cu o conversație, cu o țuică, căci așa se lucrează în poliția secretă"[77].

Nicolae Manolescu consideră atribuirea de porecle drept expresia malițioasă a elocvenței epice. Analizând *Cartea Milionarului,* de Ștefan Bănulescu, el constată: „o perfidă ironizare a capacității fabulatorii de care dau dovadă personajele..."[78]. Pentru metopolisieni: „începutul oamenilor și al lucrurilor pare a sta în numele lor, ca într-o «vreme a cuvintelor». Primind pe Glad la Metopolis, Milionarul, ca un bun maestru de ceremonii, nu uită să-i vorbească despre nume și porecle. «Mi se spune *Milionarul* și e singura poreclă de aici din Metopolis care nu e scârboasă. În rest, toate, insulte grosolane, metopolisienii au un gust străvechi pentru răutatea poreclelor, oamenii trăiesc și se mișcă înfierați fiecare cu câte o poreclă. Tu, străinule, caută în primele zile să capeți o poreclă cât mai puțin blestemată, să zicem *Roată-Strâmbă* sau *Roată-Rece,* altfel, dacă rămâi aici și capeți una mai rea, ești condamnat să fii socotit și batjocorit înzecit după răutatea poreclei»"[79]. Glad, fost tăietor de lemne, devine, prin poreclire, *Generalul Glad; Filip Lăscăreanul,* zis și *Umilitul,* este teolog și profesor bizantinolog, specialist în teoria *Bisericii pe Roate* (nume simbolic, sugerând rătăcirea, fuga); *Bazacopol,* preot, este poreclit *Viață amărâtă*; haiducul *Andrei Mortu* trăiește într-o ascunzătoare până când moare „a cincea oară"; *Constantin Pierdutul,* retras pe o insulă, analfabet, descoperă singur aritmetica; *Polider* este „croitorul-demiurg" al Cetății. Un singur personaj, negustorul, nu are o poreclă, purtând numele de *Ion Popescu.* Antroponimele nu funcționează în acest spațiu; poreclele, în schimb, îl definesc prin aceea că: „leagă pe om, cu otgoane puternice, de orizontul imaginației populare"[80]. Încercând o definiție a poreclelor, Nicolae Manolescu le consideră *„proverbe onomastice" cu funcție identificatoare.* Cum recunoașterea prin poreclă rămâne uneori anevoioasă, în unele situații se apelează la artificii literar-artistice ajutătoare, cum ar fi parafraza etimologică: „Ia tăceți! Să vedem ce mai spune *Bărăgan!* Avea un glas ce se auzea până la gară, acest *Bărăgan,* de aceea și fusese poreclit astfel!"[81].

Dacă numele *reperabile* pot apărea, în textul literar, fie pentru a sugera autenticitatea, personalitățile traversând narațiunea în calitate de personaje episodice, fie ca actanți centrali, în cazul în care avem de a face cu opere reconstituind o epocă și, implicit, un timp istoric, fără a fi excluse situațiile în care, mai ales în epicul obiectiv, evocarea desprinde din fundal prototipuri fără faimă, „silindu-le" să devină reprezentative, categoria antroponimică trăiește în text numai în calitate de *simbonim.* Același lucru poate fi spus și despre numele *atestate,* în sensul că vitalitatea lor simbonimică rămâne întotdeauna evidentă, chiar dacă resemantizarea se produce numai intratextual, din mulțimea numelor atestate recrutându-se deseori marile figuri ale epicului obiectiv. Cât privește resemantizarea numelor *inventate,* ficționalizarea îngăduie o suită largă de posibilități, curgând de la invenția lexicală propriu-zisă până la activarea unor forme ale denominației populare, de la porecle la supranume. În fiecare

Scanned with OKEN Scanner

din etajele ei, mai mult sau mai puțin luminate de soare, „pădurea" antroponimică a textului literar palpită de viață.

3. Asemenea timpului, spațiul constituie un complex narativ identificator de o importanță majoră pentru opera de ficțiune. Analiza dimensiunilor sale va trebui să aprofundeze: „marea lui diversitate de forme și semnificații"[82], pentru că: „literatura este [...] și o imagine a celor două tipuri fundamentale de spațiu în care omul trăiește din cele mai vechi timpuri, printr-o dedublare caracteristică tuturor viețuitoarelor pământului [...] Cadru al ofensivei omului în natură, spațiul deschis îl expune; apărându-l, spațiul închis îl sufocă"[83]. Cuvintele de mai sus, aparținând lui Valeriu Cristea, extrase din introducerea la o cunoscută antologie dedicată spațiului literar, subliniază ideea cuplului „deschis-închis", ce organizează structura textului narativ, constatare care l-a făcut pe Jury M. Lotman[84] să introducă în semiotica literară conceptul de „limită ce divizează spațiul", „ca marcă topologică" a concordanței între tipurile de eroi și tipurile spațiale.

Hans Robert Jauss aprofundează ideea, disociind „situația spațială fundamentală aici-acolo", care „fixează raportul eului cu lumea înconjurătoare", de „situația vis-à-vis", ce: „fundamentează raportul dintre eu și lumea relațională"[85]. Jauss precizează că relația „aici-acolo" se consolidează: „în raportul fundamental *eu-solitudine* și *eu-natură,* înglobând apropierea spațială și temporală, până la maxima depărtare spațială (Baudelaire: *L'invitation au voyage*) și la orizontul absolut al Cosmosului (Hugo: *À la fenêtre pendant la nuit*)"[86]. Ceea ce Lotman numea „spațiu artistic", pentru Jauss este „reflectarea structurii universurilor particulare delimitate", deoarece, în comparație „cu praxisul cotidian", „atitudinea estetică" ce: „delimitează cu claritate câmpurile semantice latente, le formulează în universuri particulare"[87]. Sintetizând cele de mai sus într-o afirmație, putem spune că fiecare scriitor creează o lume a sa, ca univers autonom. Este ceea ce Nicolae Manolescu numește „un Hinterland livresc, mitic", în sensul de spațiu pe care autorul narativ și-l stabilește, dar care se coagulează „oarecum împotriva voinței lui (sau chiar fără ca el să știe)", „printr-un mecanism compensator", vărsându-se în: „celălalt Hinterland, foarte real"[88], al existenței obiective. Ideea este susținută de criticul român prin referire la *Ulysses* al lui Joyce, roman construit prin raportare la epopeea homerică, dar în care găsim informații precise și de amănunt ce țin de străzile, de casele și de oamenii Dublinului real. Pare de necrezut, dar evoluția istorică a epicului implică o „deplasare a Hinterlandului său de la romanesc spre realism", fapt ce-l îndreptățește pe autor să dea o definiție „empirică a romanului" ca: „ficțiune realistă"[89].

În partea introductivă, pornind de la afirmațiile lui John R. Searle, menționam că discursul ficțional se bazează pe realitatea că autorul concepe, prin scris, o suită

Scanned with OKEN Scanner

de acte ilocuționare de tip reprezentativ, materializate în afirmații, asertiuni, caracterizări, explicații, identificări. Clasa identificatoare e susținută prin antroponime, de care ne-am ocupat în prima parte, dar și prin toponime, pe care le vom aborda în cele ce urmează. Încercând să răspundem la întrebarea: ce sunt toponimele?, vom spune că ele reprezintă semne lingvistice identificatoare care, în cadrul unei comunități sociale, denumesc repere dintr-un spațiu geografic, fixate în scopul orientării, dar și al individualizării sale. Spațiul ficțional, la rândul său, va fi marcat tot de asemenea repere. Pentru a se realiza delimitarea „spațiului închis" de cel „deschis", lor li se vor atribui nume corespunzătoare având, măcar în parte, funcționalitatea toponimelor din spațiul real. Pentru a marca dihotomia *spațiu real/ficțional*, se dovedește deci funcțională opoziția *realonim/simbonim*, utilizată la antroponime. *Toponimele simbonime* pot fi, astfel, la rândul lor, *reperabile, atestate și inventate*. În cadrul unei opere de ficțiune aceste clase de toponime pot să coexiste, după cum unele pot să prevaleze asupra altora, în funcție de genul practicat de scriitor: realist, naturalist, fantastic. Indiferent de natura lor, recunoașterea și funcționarea numelor de locuri se va baza pe un set de convenții, impuse de contractul dintre autor și cititor, asigurându-se astfel coerența exprimării artistice. Ajutat de imaginație, dar și de deprinderea cotidiană de a recunoaște „tiparele" numelor de locuri, cititorul le va repera și în opera ficțională. Numele de locuri vor contribui astfel la crearea spațiului ficțional, întărind autenticitatea și verosimilitatea acestuia.

Rămâne de la sine înțeles că, uneori, pot apărea situații în care cititorul este „prins" total de verosimilitatea operei de ficțiune, la crearea căreia concură și toponimele. Însuși Umberto Eco recunoaște că există multe: „motive pentru care o operă de ficțiune poate fi transvazată în viață"[90], astfel încât modelul ficțional să fie proiectat asupra realității, până la a nu se mai pune la îndoială existența personajelor și a locurilor fictive. „Dacă dumneavoastră vizitați Dublin-ul împreună cu cei ce cred în Joyce – afirmă autorul italian – vă veți da seama că la un moment dat este greu, pentru ei ca și pentru dumneavoastră, să deosebiți orașul descris de Joyce de cel real, asta și pentru că cercetătorii au găsit acum indivizii reali pe care Joyce i-a luat ca model; pe măsură ce înaintați de-a lungul canalelor, sau urcați la *Martello Tower*, începeți să-l confundați pe *Gogarthy* cu *Lynch* sau cu *Cranly* și pe tânărul *Joyce* cu *Stephen Dedalus*"[91]. Ficțiunea narativă reprezintă cel mai adesea o prelucrare a cunoștințelor noastre despre lumea reală. Constatarea poate fi motivată printr-o trăsătură specifică a referinței ficționale, câtă vreme: „Nu toate referințele dintr-o operă ficțională vor fi pretinse acte de referință; unele vor fi reale, ca cea din pasajul lui Miss Murdoch, unde se referă la *Dublin*, sau *Sherlock Holmes*, când Conan Doyle se referă la *Londra*, sau [...] când face referință voalată fie la *Oxford*, fie la *Cambridge*, dar nu spune la care («unul din marile noastre orașe universitare»). Majoritatea povestirilor ficționale conțin elemente nonficționale: pe lângă pretinsele referințe la *Sherlock Holmes* și *Watson*, există referințe reale la *Londra*, *Baker Street* și *Paddigton Station*; iarăși, în *Război și pace* povestea lui

Scanned with OKEN Scanner

Petru și a *Natașei* este o poveste ficțională despre ficțiuni, dar *Rusia* din *Război și pace* este Rusia reală, iar războiul împotriva lui *Napoleon* este un război împotriva lui *Napoleon* cel real"[92].

Dacă vom încerca să ilustrăm afirmațiile de mai sus cu exemple românești, vom constata că și aici apare o scală a verosimilității numelor de locuri, ca, de altfel, și a numelor personajelor, determinată, între altele, de genul căruia îi aparține textul narativ. Pentru coerența evocării, va exista în mod necesar o corelare între spațiul literar și spațiul geografic, realizată prin cuvinte indentificatoare. De exemplu, romanul istoric sadovenian are ca spațiu geografic, dar și literar, Țara Moldovei. În *Zodia Cancerului,* e vorba de Moldova din vremea lui Duca-vodă, în *Nunta Domniței Ruxandra,* de Moldova din timpul lui Vasile Lupu, în *Frații Jderi,* de Moldova lui Ștefan cel Mare. Autenticitatea acestor romane e asigurată nu numai de respectarea datelor documentare, ori de aceea a sistemului de adresare practicat în epocă, așa cum îl atestă și letopisețele, ci și de conceperea numelor de locuri conform strategiei denominative existente în același spațiu, prezentă, în cazul antroponimelor, prin practica folosirii unui toponim coreferențial în identificarea personajelor. Atribuirea nu este întâmplătoare, găsindu-și justificarea pe măsură ce se edifică epicul propriu-zis: *Neculai Isac de la Bălăbănești, Iosif de la Nimirceni, Ian Saviski de la Bar, Elisei Pokotilo,* zaporojan de baștină, „omul" din *Țara-de-Jos.*

În textele clasicilor relația toponimic-antroponimic este la fel de evidentă. Personajul creat de Ioan Slavici, *Popa Tanda,* este identificat printr-un nume- poreclă, în care semnul lingvistic rămâne puternic motivat: „A ajuns treaba într-atâta, încât oamenii cale de o poștă se feresc din calea popii. A ajuns ca ciuma. Dar mai rău decât toate este una: după atâta tândălitură, oamenii i-au pus numele *Popa Tanda.* Apoi *Popa Tanda* a și rămas"[93]. În consecință, și toponimele ce referă la spațiul imaginar în care se mișcă personajul vor avea aceeași caracteristică: „Popă-n *Sărăceni*!... Pe *Valea Seacă* este un sat pe care oamenii îl numesc *Sărăceni.* Un sat «Sărăceni», pe o vale «seacă»; mai rău nu poate să sune însemnarea unui loc. *Valea Seacă!* «Vale» pentru că este un loc închis între munți, «seacă», pentru că pârâul ce și-a făcut cale pe mijlocul văii este sec aproape întregul an. Iată cum stă valea: În dreapta este un deal numit *Râpoasa.* În stânga sunt alte trei dealuri numite *Fața, Gropnița* și *Aluniș.* Pe *Râpoasa* cresc stânci; pe *Față* sunt holde; pe *Gropnița* este satul, iară pe *Aluniș* sunt mormintele satului, între aluni și mesteacăni... Dincolo, peste *Râpoasa,* este *Valea Răpiții,* o vale mai adâncă decât *Valea Seacă* și numită așa pentru că printr-însa curge *Răpița...* Primăvara, când se topește neaua pe munți, *Răpița* se supără, varsă o parte din mânia ei în cracul de pe *Valea Seacă,* și asta încetează a mai fi «seacă». În câteva ceasuri, sărăcenii sunt numai prea bogați de apă... *Valea Seacă* minte cu numele și spală tot ce-i pică în cale. "[94]

Numele de locuri din citatul de mai sus apar ca impuse de: „valoarea impresivă"[95] a apelativului care le determină prezența în textul narativ.

Scanned with OKEN Scanner

Structura lor, mai ales că este vorba de toponimia minoră și de imitarea sistemului de denominație popular, confirmă regula după care toate: „S-au născut și funcționează în strânsă legătură cu topicele denumite. Ele reflectă, de fapt, caracteristici obiective ale referenților sau asociații subiective (raporturi umane, aspecte social-istorice, aprecieri psihologice)"[96], mergând până la: „esența obiectului"[97]. Dar și legendele toponimice, care apar în folclor, au „la bază un asemenea procedeu de natură filologică", prin nume căutându-se „o explicație mitico-lingvistică a începuturilor și întemeierii". În antologia realizată de Ov. Bârlea[98], există o asemenea legendă, prin care localnicii își explică unele nume de sate din împrejurimile orașului Curtea de Argeș, plecând de la legenda Meșterului Manole, care ar fi construit mănăstirea ctitoriță de Neagoe Basarab. Narațiunea spune că, pentru a pedepsi pe Manole pentru răspunsul său orgolios referitor la posibilitatea construirii unei alte mănăstiri, mai frumoase, domnitorul ar fi luat schelele, iar meșterii și-ar fi făcut aripi de șindrilă și ar fi încercat să zboare, murind în cădere. Locul unde a căzut *Radu* s-ar numi de atunci *Câmpu Radovanului,* acela unde a căzut *Sasu, Valea Sasului,* iar locul pe care a căzut *Micu, Valea lui Micu.*

Există însă și alte toponime care se motivează prin originea lor culturală. Cărțile populare au impresionat puternic imaginația românilor, iar dintre acestea *Alexandria,* în mod deosebit. N. Cartojan, cercetătorul al cărui nume a rămas legat ferm de studiul respectivei categorii de texte, sublinia, pornind de la toponimie: „Cât de intens a trăit *Alexandria* în sufletul popular... În diferite localități din ținuturile noastre, ca de exemplu în comuna *Topal* din județul Constanța, în *Bordeiul Verde* din județul Brăila, în comunele *Cavadinești-Horincea* și *Jorăști* din Covurlui și în altele, sătenii povestesc, până în vremurile noastre, că Alexandru Machedon a trecut cu oștirile prin hotarele satului lor, în unele chiar împreună cu *Darie* și *Por* împăratul (Sadova–Dolj). În multe sate, localnicii explică aspectele mai neobișnuite ale solului ca reminiscențe din *Alexandria.* Așa bunăoară, în Ardeal, la *Cheile Turdei,* se află o uriașă despicătură de munte, în care localnicii văd încă urmele calului lui *Alexandru Machedon.* În preajma satului *Luizi-Călugăra* din județul Bacău se înalță o movilă mare de pământ a cărei origine sătenii o atribuie marelui cuceritor. Alexandru, trecând cu oștirile sale pe acolo, în urmărirea limbilor păgâne, a poruncit ca fiecare ostaș să toarne câte o traistă de pământ; din pământul adunat de la atâta amar de oaste s-ar fi ridicat movila. În satul *Recica* sau *Reșca,* din Romanați, se află ruinele străvechei cetăți romane, *Romula,* pe care locuitorii o numesc, până azi, *Antina.* Hasdeu propunea derivarea acestui nume popular din Antonina sau Arcina. De fapt, avem și aci a face cu localizarea unui episod din *Alexandrie. Antina* este numele popular al *Atenei* și cu acest nume este pomenită cetatea în toate redacțiunile românești ale romanului. În tot cuprinsul romanului lui Alexandru, nicăieri nu este descris pârjolul în culori mai impresionante, decât la cucerirea cetății «Antina». Locuitorii din Romanați, neputându-și explica altfel ruinele, și-au închipuit – întrucât romanul povestește că Alexandru a trecut prin

Scanned with OKEN Scanner

ținuturile noastre – că acolo a trebuit să fie «Antina cetate». O legendă culeasă în Reșca pune în legătură originea ruinelor cu eroul macedonean și dă amănunte întrucâtva asemănătoare cu cele din *Alexandrie*. Interesant este însă faptul că și locuitorii din comuna Chișcani (județul Brăila) pomenesc de *Antina cetate*, pe care a bătut-o Alexandru Machedon, dar ale cărei ruine se află – după credința lor – în Dobrogea. Dacă la urmele pe care le-a lăsat romanul lui *Alexandru cel Mare* în toponimia românească, adăugăm și influențele asupra onomasticii (nume ca: *Darie, Ruxanda*, purtat și de soția lui Alexandru Lăpușneanu, *Candachia*, «bătrâna de la Bălăceni»), atunci avem o imagine mai completă de intensitatea cu care a trăit în sufletul poporului nostru romanul fantastic al lui Alexandru cel Mare"[99].

Presiunea spațiului fantastic al cărților populare asupra imaginarului colectiv a constituit și obiectul cercetărilor lui Ion Istrate. Autorul consideră că, în receptarea conținutului lor, datorită formei specifice a lecturii, în imaginar se constituiau „dimensiunile unei cosmografii imaginare a lumii". Sensurile cardinale realizau abcisa unui sistem de coordonate în care ordonata implica metafizica ascensională a raiului și a iadului. Altfel spus, de îndepărtarea cardinală față de momentul și locul vorbirii, dădeau seamă țările, ostroavele și mările care se perindau în mintea ascultătorului, în succesiune. *Cetatea „Antinei"* (Atena) venea undeva, după sau înainte de *Cetatea Edesei, Capadochia* putea sta între acestea, iar țările misterioase cucerite de Alexandru Machedon ori cele din apocrifele explicative (*Țara lui Por – împărat, Țara lui Evantie – împărat*) se puteau găsi la marginea lumii, într-un teritoriu în care fantasticul și realul se întrețeseau. Nu e inutil a adăuga că în astfel de teritorii se afla chiar „gura" infernului. În sens ascensional și metafizic, deasupra și dedesupt se plasau totdeauna paradisul și infernul, etapele urcușului spre cer fiind punctate de țări cum ar fi *Țara Blajinilor*, „din care se trece direct în *Cetatea Domnului*". Spațiul „terestru al geografiei biblice" se plasa „într-un teritoriu aflat la intersecția verticalei cu orizontala...". Aici: „într-o ordine geografică la fel de relativă putem descoperi tărâmul *Raviei* (Arabia) spre care se întoarce sfântul Sisinie, partea din care izvorăsc, în mod miraculos, *apele Tigrului*, ori locul în care se află *movila* formată din pietrele pe care poporul iudeu le-a aruncat pentru a lapida capul lui Adam"[100].

Existența în romanul lui Alexandru și în cel al Troiei a unor „spații minunate", numite ostroave, a fost remarcată și de V. Bogrea: *Ostrovul Muierilor, Ostrovul Amazoanelor, Ostrovul Dalfionului* (versiunile românești vorbesc și de *Ostrovul Olâmbiei*). Marele lingvist observa că „obiceiul de a numi așa, fără discernământ și preciziune, orașe sau ținuturi situate în apropierea mării sau unui fluviu" nu constituie doar: „o particularitate a textelor noastre, care vorbesc, în adevăr, de *Delphi* și *Olympia* ca de *ostrovul Delfon* și *ostrovul Dalfionului*"[101], ci una care angajează largi zone ale sud-estului european. Urmărind transformările suferite de toponime în poezia populară, autorul constată influențe istorice și geografice orientale. Capitala imperiului otoman apare astfel sub numele *Țarigrad*, în mai

Scanned with OKEN Scanner

multe variante fonetice: *Țâligrad, Țiligrad, Țelegradu, Țarigrat. Belgradul* apare în variantele: *Beligradu, Boligrad, Biograd.* Alte toponime vădesc o situație similară: *Nadolia* apare alături de *Anatolia, Adrianopol* alături de *Odriiu* (ca la cronicari), *Diiu* alături de *Vidin, Târvie* alături de *Serbia*[102].

Principiul „concordanței dintre nume și loc", adică al motivării, nu este obligatoriu și nici posibil în toate situațiile. El poate funcționa în cazul spațiilor restrânse, dar cele ample, îndepărtate, cum am văzut în exemplele de mai sus, au impus un sistem de orientare determinat de structura și de finalitatea comunicării. Au fost reclamate ca aparținând aceluiași teritoriu și numele „acordate și impuse oficial", care „acoperă sau nu realitatea denumită". Motivația acestor nume nu lipsește, dar: „ea este extrinsecă, adică de la nume spre obiect, și interesează cercetarea toponimică în măsura în care reflectă spiritul epocii care le-a creat și impus"[103]. Spațiul geografic al unei opere de ficțiune se va înscrie în limite fixate prin elemente aparținătoare ambelor sisteme de denominație, oficial și popular, iar predominarea unora sau altora va fi dictată de tipologia textului. Important este că, prin utilizarea unor strategii adecvate, în care se înscrie și aceea a acordării de nume, scriitorul își creează un ținut al său, „o enclavă și o mentalitate". Am citat expresia folosită, în analiza spațiului literar din romanul *Ion,* al lui Liviu Rebreanu, de către Aurel Șorobetea. Ca om al locurilor, autorul se simte îndreptățit să comenteze: „E de remarcat caracterul de strictă entitate a ținutului. Este o monadă, suficientă sieși, și închide, în granițele ei puține, lumea. Istoria câtorva familii sau un act politic nasc un ținut. În cazul lui Rebreanu conlucrează amândouă. Populația regiunii provine din câteva nuclee ce au proliferat. Așa este întreaga vale a Bârgăului, sau Rebra, Rebrișoara și nenumăratele Gerse. Actul politic îl constituie militarizarea graniței... Pe vremea lui Rebreanu [...] orizontul recade la vechile semne de hotar. Cum începe romanul *Ion?*... Două precizări sunt revelatorii în această așezare topografică. Prima «până la Cluj și chiar mai departe». Clujul, dacă pare oarecum tangibil, acel «chiar» indică dincolo în «mai departe» un tărâm improbabil, incert, în a cărui existență nu toți cred cu convingere. Dimpotrivă, notele precise și familiare, «se desprinde un drum alb mai sus de *Armadia*» scriu lumea reală, apropiată, cea căreia i se poartă interes"[104].

Privite prin prisma circulației, frecvenței și fonetismului, numele de locuri din *Ion* și din variante aparțin într-adevăr zonei Năsăudului. Localizarea contribuie însă, la Rebreanu, la conturarea unui ținut al textului, pe care îl schițează topografic din primele rânduri ale romanului:

„Din șoseaua ce vine de la *Cârlibaba,* întovărășind *Someșul* când în dreapta, când în stânga, până la *Cluj* și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de *Armadia,* trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul *Jidovița* și aleargă spre *Bistrița,* unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din *Bucovina* prin trecătoarea *Bârgăului.*

Scanned with OKEN Scanner

Lăsând *Jidovița*, drumul urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai *Pădurii-Domnești*, mai poposind la *Cișmeaua-Mortului*, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi coteşte brusc de sub *Râpele-Dracului*, ca să dea buzna în *Pripasul* pitit într-o scrântitură de coline" (p. 7).

Drumul pustiu, ca metaforă romanescă integratoare: „Îndeplinește un rol dublu: [...] deschide și închide o lume. Paradoxul drumului reflectă în fond un paradox al romanului: acela de a se lăsa în voia similarității, situându-și lumea fictivă în marele flux al lumii reale, și de a se construi totodată ca un duplicat, relativ autonom, condus de legi proprii"[105]. Arsenalul toponimic folosit de Rebreanu ne ajută să înțelegem mai bine mecanismul general al atribuirii numelor în operă, câtă vreme, ca artist al cuvântului, el reușește să-și creeze arealul fictiv nu copiind lumea reală, ci perfecționându-și tehnicile de sugestie: „A crea un univers din haos înseamnă a-i da nume: a-ți introduce cititorul într-un univers deja existent înseamnă a «recunoaște» lucrurile o dată cu numele lor. Drumul spre Pripas înaintează printre nume de locuri"[106]. Așa se explică apariția, în *Ion*, a unor lexeme referențiale din toponimia majoră, în care gradul de identificare e maxim, iar expresivitatea redusă. E vorba de nume proprii care dau o informație clară și realizează o determinare precisă. În roman, fac parte din clasa toponimelor autentice, cu un potențial maxim de a localiza, dar cu o plasticizare stilistică redusă: 1) nume de provincii, țări: *România, Ardeal, Transilvania, Basarabia, Bosnia, Siberia*; 2) nume de munți: *Munții Carpați, Munții Bârgăului*; 3) nume de fluvii, râuri: *Dunăre, Siret, Prut* (toate apar în zicători: „Nu se mai satură mânca-l-ar peștii *Dunării* de zgârcit și afumat!"; „Fără dânsa nu mai scap de sărăcie până-i *Prut* și *Siret!*"); 4) nume de orașe: *Dej, Lechința, Bistrița, Gherla, Cluj, Sibiu, Brașov, Oradea-Mare, Arad, Timișoara, Târgu-Mureș, București, Giurgiu, Graz, Posen;* 5) nume de sate: a) referențiale: *Runc, Dumitra, Vărarea, Zagra, Luşca, Salva, Parva, Teaca;* b) atestate (cu alt referent în text): *Măgura, Vireag, Săscuța, Păuniș, Sătmar, Gargalău, Monor, Feldioara, Dumitrița.*

Pe măsură ce înaintăm în spațiul geografic al cărții, ca teritoriu al ficțiunii, care închide în granițele sale istoria câtorva familii, și numele de locuri se reorganizează stilistic. La început apar nume care și-au pierdut expresivitatea și păstrează o legătură semantică cu apelativele din care provin, „funcția principală a toponimului, localizarea", neavând: „în acest caz efecte expresive"[107]. Întâlnim des toponime care evocă credințe, superstiții. *Râpele Mortului*, din variante, devin, în forma definitivă, *Râpele Dracului*, *Cișmeaua Sasului* devine *Cișmeaua Mortului*, iar *Măgura Calului* devine *Măgura Cocorilor.* Toponimele istorice posedă forță evocatoare. *Pădurea Domnești*, din variante, devine *Pădurea Domnească.* Toponimele psihologice au mare putere de plasticizare: *Pădurea Fulgerată, Pădurea Spânzuratului* (în variante apare un *Deal al Spânzuratului*). Apar în text și câteva nume de locuri provenite din apelative topice cu

Scanned with OKEN Scanner

expresivitate redusă, frecvente în toponimia minoră: *Lazurile, Lunci, Zăhată.* Ultimul are la bază apelativul *zăhată,* reținut de dicționare cu sensul de „perete de nuiele", respectiv „uliță îngustă". În contextul în care apare în roman, *zăhată* referă la „o suprafață în afara satului care poate fi cultivată". În Năsăud, am înregistrat toponimul ca nume de uliță, în forma *Zăhata Morii.* Cu cât ne apropiem de centrul acțiunii, toponimele capătă preponderent valori denotative: *Ulița Mare* (sau *Ulița cea Mare*), *Ulița din Dos, Fundătura.* Aceste nume de locuri provin din apelative topice cu determinative care contribuie la realizarea unei individualizări sectoriale[108].

Purtându-și eroii în Armadia, pentru care prototip a fost Năsăudul începutului de secol al XX-lea, aflăm că orașul nu are decât „trei-patru străzi care se întâlnesc într-o piață largă, în fața bisericii". Una din ele se numește *Strada Liceului,* iar alta *Ulița Comorilor* (în toponim păstrându-se unul din puținele nume românești pentru *cimitir,* obținut prin metaforizare). La Sângeorz, localitatea balneară unde herdeleștii întâlnesc în roman familia Pintea, se află *Ulița Băilor,* pe care găsim *Izvorul Tămăduirii.* E vorba de nume topice cu rost evocator, care lasă să se descifreze ușor motivele obiective sau subiective care le-au generat. Grație excelentei ediții critice a romanului *Ion,* alcătuită de Niculae Gheran, se poate pătrunde în laboratorul de creație a lui Liviu Rebreanu. Editorul a încercat să reconstituie caietul de creație al scriitorului și să stabilească succesiunea filelor redactate, având drept repere particularitățile scrisului și caracteristicile hârtiei. Nu lipsită de importanță pentru această operație ar fi însă *onomastica literară,* căci caietul de creație al scriitorului cuprinde liste de nume de oameni și de locuri grăitoare, în succesiunea lor, și pentru ceea ce se numește diacronia inspirației.

Din toate cele de mai sus se poate trage concluzia că Rebreanu creează în *Ion* o lume a ficțiunii, care face concurență celei reale fără a i se substitui. Universul cărții: „Seamănă cu realitatea [...] și această similaritate probează forța gestului demiurgic rebrenian"[109]. Luând-o ca fundal, Rebreanu nu dorea însă să rivalizeze, decât pe plan literar, cu Demiurgul care a creat însăși lumea, motiv pentru care pune la cale o „înscenare motivată" care, în metamorfozarea realității, se slujește de numele de persoane și de acelea de locuri ca de niște cărămizi. În constituirea universului ficțional onomasemele acționează ca nuclee formative, catalizând forța unei creativități viguroase. Așa cum spunea Aurel Șorobetea: „Rebreanu are a face cu Yoknapatawpha și cu Faulkner. Ei se înrudesc, dar poate mai de departe. Când Faulkner desenează harta comitatului și se intitulează proprietar și unic stăpân, legalizează formal o posesiune de care nici un mare prozator nu e străin. Rebreanu are și el una"[110].

Talentul, arta unui scriitor constă în capacitatea de a-și găsi un: „spațiu matrice al imaginației"[111]. E vorba, înainte de toate, de un teritoriu fictiv și numai în subsidiar de reprezentarea unuia geografico-etnografic. Conform opiniei lui Nicolae Balotă, s-ar putea trasa adevărate hărți ale spațiilor ce se suprapun, în

Scanned with OKEN Scanner

creațiile marilor scriitori, peste geografia reală, așa cum este cazul: „Imaginarei Yoknapatawpha, comitatul fictiv al operei lui Faulkner (legat printr-un cordon ombilical de realitatea fizică și morală a «modelului» american)"[112]. Afirmația este îndreptățită și o putem susține cu exemple. „Yoknapatawpha" lui Eugen Uricaru, din romanul *Stăpânirea de sine*, este *Vladia,* spațiu imaginar situat „în afară de bine și de rău". Teritoriul epic al lui Ion Cristoiu, din *Personaje de rezervă,* este satul *Vintilați,* unde iubirea transformă totul. *Huzurei,* „un târg amărât din Bărăgan, cu ifose vag citadine și tabieturi de raia"[113], reprezintă arealul socio-moral întemeiat de Paul Georgescu în romanul *M. m. ca perfectul,* la fel ca imaginara localitate *Platonești,* din *Revelionul* și *Vara baroc. Satul de pe Coastă* conține și explică lumea din romanul lui Vasile Băran, *Rănița grea a iubirii.* Platon Pardău și-a situat acțiunea din *Portretul* în universul fabulos al *Dorunei*: „Ținut și oraș imaginar unde se desfășoară și intriga unora dintre cărțile anterioare ale scriitorului (începând cu *Scrisorile imperiale* și *Omul coborât din turn*) [...] Timpul și spațiul sunt aici dinadins imprecise, dar nu prin evitarea oricărui reper; dimpotrivă, prin amalgamarea unui număr enorm de referințe. Spre exemplu, în *Portretul,* se amintește de existența unui personaj botezat *Kennedy,* după numele fostului președinte american..."[114]. În romanele *O privire spre Ioan* și *Fii binevenit, călătorule,* Ovidiu Moceanu: „Vorbește mereu de un ținut imaginar, *Colina,* un fel de sat mitic din care pleacă țăranii și în care se întorc tinerii intelectuali traumatizați de drame sentimentale. Despre *Colina* vorbesc un șir de martori ca mătușa Savina, bătrâna Octavia. Ideea ar fi că fiecare are o «Colină» a lui, un spațiu, adică, mitic, pe care-l construiește în imaginație și în care se refugiază când este asaltat de neliniști"[115]. *Groapa lui Ouatu* conține lumea din *Groapa* lui Eugen Barbu. Citind cartea: „Imaginea pe care o avem în final e aceea a unei lumi ce-și organizează drumul prin infinitul indiferent după legi imanente, în interiorul unui spațiu circular, la rândul său infinit multiplicabil, conform unei unice topologii"[116].

„Yoknapatawpha" lui D. R. Popescu este constituită fie din așezări cu nume frecvente în toponimia românească, precum *Câmpulețu, Braniștea, Turnuvechi, Pătârlagele* (în *Împăratul norilor*, personajul Moise: „se vede infailibil și predestinat ca tizul său să ducă *Pătârlagele* spre pământul făgăduinței"[117]), fie e situată pe *Amureș,* în *Cei doi din dreptul Țebei.* Mărturisind că în operele sale a plecat de multe ori de la fapte reale, D. R. Popescu afirmă: „Sigur că eu am proiectat aceste întâmplări în niște *orașe imaginare care nu au nume real* (s. n.), care au devenit ale mele. În ele am libertate totală. Pot da nume de străzi, pot pune statui, pot dărâma statui, pot să clădesc școli, cinematografe. În aceste orașe sunt arhitect, sunt primar, sunt secretar de consiliu popular care leagă și dezleagă destine. După cum vezi, în aceste orașe am puteri depline"[118]. Perimetrul romanului *Desculț,* de Zaharia Stancu, este satul *Omida,* toponim ce completează sugestia de foame crudă și sărăcie lucie, prezentă în titlu. Un alt roman al lui

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu are ca spațiu geografic și artistic *Pădurea nebună*, teritoriu predestinat alienării prin chiar numele ce îl poartă: „Cine mai știe ce străini, năvălitori turcomani la nord de Dunăre, au numit codrii nesfârșiți de pe aceste meleaguri *Deliorman, Pădurea nebună?* Metaforă? Care ar putea fi sensul exact de la originea acestui vocabul? Care au fost împrejurările istorice, psihologice, mitologice, în care s-a produs această sintagmă, denumind astăzi județul Teleorman? Mister!"[119]. Arealul Câmpiei Dunării reprezintă spațiul ficțional al romanelor lui Panait Istrati, Marin Preda, Fănuș Neagu.

Interesantă, din punct de vedere toponomastic, ni se pare *Cartea Milionarului*, de Ștefan Bănulescu. La prima vedere, în pofida anistorismului, atemporalității și aspațialității din text: „Locul «acțiunii» (dar nu este nici o «acțiune» în roman) s-ar putea totuși identifica în vreun fel. *Metopolis* și *Mavrocordat*, cele două orașe imaginare de pe malul dobrogean al Dunării, în fața câmpiei *Dicomesiei* și a *Cetății de Lână*, ar putea fi plasate aproximativ între *Călărași* și *Hârșova*"[120]. Prin conturarea unei viziuni a lumii ca labirint, datorită sugestiei de spațiu circular, declanșată de folosirea unor nume specifice de locuri și de persoane, Ștefan Bănulescu propune un univers fabulos, atemporal. Comentând tehnica autorului, Nicolae Manolescu ne invită să: „reținem procedeul care constă în a deștepta [...] sufletul pitit în cuvinte, în proverbe, în nume. Nume de locuri, nume de oameni, nume de societăți și de firme, nume de tot felul. Deja în nuvela *Vară și viscol* puteam remarca *modul original de a folosi onomastica* (s. n.) [...] Personajele erau strigate pe nume, iar numele erau porecle sugerate de locuri: «Te cheamă ca pe plopii de la cotul Dunării de Jos: *plopii lui Tobol*»"[121]. În *Cartea Milionarului*, mitul („ciuruit pe dinăuntru ca dealurile de la Metopolis de galeriile carierelor de marmură") basculează în ficțiune prin nume sugestive, învecinate adeseori celor parodice. În spațiile la care referă acestea (*Metopolis, Mavrocordat, Insula Cailor, Cetatea de Lână, Liziera Gutuilor, Dealul lui Feișal, Câmpia Dicomesiei*), asistăm adesea la adevărate rituri tribale. Andrei Mortu trăiește într-un loc mlăștinos, numit *Insula Cailor*. Aici îl adăpostește pe Constantin Pierdutul, în *Palatul de Papură*. Intenția lui Ștefan Bănulescu nu pare a fi aceea de a spori: „dovezile de verosimil, de realism, de autenticitate, ci tocmai dimpotrivă, de a elibera fantezia epică de constrângerea lor"[122]. Așa cum se întâmpla cu antroponimele, și unele toponime funcționează pe post de porecle. Există un cot al Dunării care se numește *Piciorul Neamțului*, loc în care o crâșmăriță, pentru a determina un client neamț să iasă din birt, i-ar fi aruncat pe ușă proteza dentară... Mai mult decât în alte texte narative, la Ștefan Bănulescu este evident procesul prin care din numele de locuri se conturează o topografie literară ficțională. Interesant este că metoposienii, mai ales personajele principale, au cutreierat lumea, dar în final revin la spațiul „matcă". Și pentru aceste personaje trebuie să existe o limită, un țărm, pentru că, altfel, așa cum spunea Octavian

Scanned with OKEN Scanner

Paler, în *Mitologiile subiective,* fără Ithaca, rătăcirile oricărui Ulisse nu mai au înțeles.

Și, pentru că am amintit de călătorii îndepărtate, să ne oprim acum și asupra spațiilor deschise, ca simbol al realității infinite și al dorinței omului de a cunoaște, de a explora necunoscutul. După Marcel Pop-Corniș, *Moby Dick* a lui Herman Melville: „Este în primul rând o originală epopee americană în care mitul suprem este acela al spațiului, al «frontierei» (atât continentale, cât și marine) – cele trei oceane ale lumii fiind văzute ca o extensie a preeriei americane pe care pionierii (exploratorii) melvillieni încearcă dramatic să îl cucerească"[123]. Să adăugăm, ca una dintre cele mai grăitoare metafore ale „spațiului deschis", structura narativă a operei lui Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.* Rătăcirile eroului nu au relevanță în sensul propriu al cuvântului, ci în chip figurat, ca zbor sufletesc, pentru că: „Marele cavaler al spațiului deschis al aventurii este un produs al spațiului închis al lecturii, meditației și reveriei (spațiu care, de-a lungul narațiunii, nu încetează să-l revendice pe erou)"[124]. Casa în care a trăit până la 50 de ani faimosul hidalgo se află într-un sătuc din *La Mancha,* despre care Cervantes mărturisește că nu ține să-și aducă aminte cum se numește. Cercetătorii biografiei scriitorului știu însă bine că acesta n-a trăit niciodată în provincia *La Mancha,* pe care a făcut-o nemuritoare prin eroul său. Explicația localizării acțiunii s-ar găsi în etimologia cuvântului (*mancha* = „pată", „prihană"), fapt ce-ar include eroul în: „Vasta categorie a oamenilor hăituiți al căror sat natal nu se putea aminti fără trădarea originilor lor dezonorante și fără a se expune celor mai grave pericole. De altminteri, starea civilă a lui Don Quijote comportă, în general, anomalii ciudate, căci, dacă locul de naștere e lăsat în alb, în schimb abundă *patronimele,* eroul are trei – *Quexana, Quijada, Quesada* – la care Cervantes adaugă și *Quixano* [...] Identificat cel puțin aluziv cu *Alonso Quijada,* care, se spune, nu era bine văzut în ținut pentru că i se bănuia ascendența iudaică, Don Quijote are un motiv în plus să dorească să încurce toate urmele [...] Dacă nu vrea să rămână Don Quijada, paria pe care societatea îl tolerează, [el - n.n.] trebuie să devină un hidalgo ingenios, care, numindu-se fiul faptelor sale, ajunge să-și facă un renume prin meritele sale"[125].

Apariția în opera artistică a spațiului „deschis" sau „închis" este legată de modul de reflectare a existenței umane în literatură, de circumstanțializarea specifică, prin ea, a „mijloacelor de idealizare ale unui univers particular", până la: „relativa echilibrare dintre apropiere și depărtare"[126]. Fascinația spațiului închis, ocrotitor, este prezentă la Vasile Alecsandri, în ciclul de poeme dedicat „serilor de la Mircești", în intimitatea conacelor boierești din poeziile lui Ion Pillat, în locuința lui Pantazi, din *Craii de Curte Veche,* în care, noaptea sau ziua, ard lumânări pentru că perdelele sunt mereu lăsate, în poema *Decembre* a lui Bacovia, unde versul țese o fină sugestie: „a ambianței de refugiu"[127], chiar și în *La hanul*

Scanned with OKEN Scanner

lui Mânjoală, în care, în ciuda faptului că o anume tensiune se acumulează în aer, nimic nu pare să tulbure la început intimitatea spațiului familial evocat.

Reflectarea într-o operă literară a universului „închis" sau „deschis" este adesea condiționată istoric, pentru că: „Istoria însăși poate fi împărțită în epoci din punctul de vedere al celor două tipuri fundamentale de spațiu. Migrațiunea popoarelor, cruciadele, marile descoperiri geografice sau îndrăzneața aventură a conchistadorilor constituie perioade ale spațiului deschis. Feudalitatea timpurie, cu castelele ei întărite și economia naturală, sau secolul al XVIII-lea francez, cu eticheta și saloanele lui (în care până și câmpul de luptă devenea un salon unde eticheta trebuia respectată cu strictețe) reprezintă intervale ale spațiului închis"[128]. Există opere în care inventivitatea creatorului face să se îmbine cele două tipuri de spațiu. Cele 100 de povestiri ale lui Boccaccio, din *Decameron,* sunt incluse într-una care servește drept cadru. Aflate într-un spațiu închis, din cauza ciumei ce a bântuit Florența în anul 1348, personajele reușesc să se elibereze doar prin apelul la fantezie, dând astfel o imagine vie, în mișcare și în deplină libertate, a modului de viață italian la începutul Renașterii. La fel Șeherezada, prin cele o mie și una de povești spuse în o mie și una de nopți, care îl poartă pe sultan și, în același timp, pe noi, în tot atâtea lumi și spații diferite. Alteori tehnica rememorării este folosită pentru a purta cititorul în țări îndepărtate, devenite în text teritorii-refugiu pentru viața intimă a personajelor. Unei eroine a Mirelei Roznoveanu din *Totdeauna toamna*, străbătând Piața Romană „i se face dor de lacurile *Finlandei* și de soarele *Laponiei*". În același roman: „un bărbat scrie unei femei (aflată la *Paris*) romanul experienței trăite în *Nepal*"[129]. Aluzia culturală, ca tehnică literară folosită frecvent în romanul modern, implică și introducerea în text a unor nume de locuri. În romanul mai sus citat, o gamă largă de nume servește fie pentru a fixa în spațiu acțiunea, fie pentru a realiza „intruziunea fantasticului în real": *„Jardin de Luxembourg*, cartierul *Berceni*, *Pindul*, *Calea Codrului* de la *Sinaia*, litoralul *Mării Tireniene*, grădina *Villei di Sperlonga*, de pe faleza surpată a *Mării Mediterane*, *San Francisco*, *New York*, *Londra*, *Grotta di Tiberio*, *bulevardul Magheru*, în dreptul *cofetăriei Scala*, *Athenée Palace* (al nostru)"[130]. Uneori, prin citarea unor nume de locuri cu sonorități exotice este sugerat snobismul personajelor: „Se bea ceai de frunze aduse din *China*, în cești luate din Japonia, pe tăvi cumpărate din *Damasc*. Din *Japonia* a procurat și videocasetofonul la care poate fi vizionată opera rock «Jesus Christ Superator». Un bărbat se mândrește cu costumul luat de la *Madrid*, iar un altul cu slipul procurat de la *Paris*"[131].

Se cuvine să amintim că în romanul modern există și tendința de a crea „determinări false" sau „rupturi în determinare". Vorbind despre asemenea situații, Marian Popa consideră, pornind de la o afirmație a lui Camil Petrescu, că există o distincție fenomenologică între imaginație, ca act de voință, și fantezie, ca joc al: „distribuțiilor simpliste, al virtuozității, dexterității, improvizației"[132].

Scanned with OKEN Scanner

Rod al fanteziei într-un roman pot fi metaforismul și fantasticul. Un exemplu elocvent în acest sens îl reprezintă romanul lui Dumitru M. Ion, *Paștele cailor,* în care „se omit datele esențiale ale circumstanțializării", iar personajele apar nenumite (în afară de *Mariove,* un fel de Ariadnă trăind într-un conac cu multe camere, al cărui stăpân este *Ultimul Aber*). Împins de aceeași fantezie, care: „poate fi găsită cu o bază relativ teoretică la balcanism"[133], tot Dumitru M. Ion compune *Balcanice, 100 balade.* Decorul este și aici atemporal și aspațial, dar numele de locuri demonstrează o neașteptată capacitate de invenție. În text apar coasta *Arimamb,* templul *Argianose,* muntele *Aradinal,* coasta *Acadel,* plaiurile *Arimag* și *Aragal,* muntele *Argianagur.* În *Balcanice,* „modul de acționare al fanteziei" reduplică – spune Marian Popa – „chiar dicționarul toponimic"[134]. Și, pentru că am pomenit de un *dicționar toponimic,* să adăugăm că, într-un text ca *Istoria țării în nume de sate,* din volumul *Muzeul ploii,* Gheorghe Tomozei se dovedește un toponomast de excepție, care înregistrează cu fidelitate numele de locuri, dovedind un ascuțit simț al limbii și o sensibilitate debordantă: *„Atârnați, Arsurile, Argăsileşti, Balamuci, Bădărani, Băutori, Beleşti, Căcărăzeni, Ciopârțeni, Cocina, Ciomag, Cârpa, Cârțibaşi, Cârțocheasca, Crunți, Drăceni, Dos, Dosu-Sandii, Fripți, Frecăței, Fofaza, Fometeşti, Fundeni, Gălbegeni, Găureanca, Găuricea, Gunoaia, Gura-Porcului, Gura-Haitii, Gura-Izbitii, Gura-Popii, Hanța, Iobăgeni, Lacu-Pierzării, Miara de Râturi, Păgubeni, Orbeni, Măciuci, Mahometecea, Lupărie, Gura Racului, Muscalu, Gropeni, Netotu, Pârlita, Putrezeni, Puturosu, Purici, Risipiți, Râtu-Blaghii, Râncezi, Râturi, Salahoru, Secăturile, Strâmbeni, Tâlhărești, Tâmpeni, Troaca, Tâmpești, Turbatu, Urleasca, Șchiopeni, Șerbeni, Știreul Boşneagului, Vai de Ei, Vai de El, Valea Dracilor, Valea lui Câine...".* „E mai nimerit să fie notate de un poet decât de severii, științificii toponimiști, atât de întârziați cu lucrările lor"[135], spune Ion Rotaru, vorbind de seria de mai sus. Pentru că numai un poet putea să sesizeze felul în care se circumstanțializează în ficțiune îmbinarea celor două tipuri de spațiu, închis și deschis, deal-vale, asigurând omului, cum spunea Valeriu Cristea: „deopotrivă adăpost și libertate a privirii" [136].

Numele de locuri își au deci rolul lor în conturarea universului epic, ca spațiu imaginar, fie că este vorba de un „aici", deseori nenumit sau dedus din contextul operei, fie de un „acolo", bine individualizat printr-un toponim sau lăsat intenționat în aspațial. Adoptarea uneia sau alteia din perspective depinde de intențiile auctoriale. Unei strategii „iluzioniste" îi va corespunde o accentuare a verosimilului: „când Hinterlandul poate fi crezut, o clipă, viață adevărată"[137]. În asemenea cazuri localizarea prin toponime poate avea o însemnătate covârșitoare (Liviu Rebreanu). Când strategiei iluzioniste i se va prefera una contrară: „menită nu a rupe romanul de viață, ci de a stimula originalitatea structurilor" [138] sale, rolul numelor verosimile se va diminua, în favoarea celor create artificios. În romanul modern, Hinterlandul mitic nu exclude (ci chiar justifică) descrierea

Scanned with OKEN Scanner

minuțioasă, de „aproape" a realității, ceea ce va determina funcționalizarea a două planuri spațio-temporale distincte, unul „apropiat-realist", care se poate sluji și de puterea evocatoare a numelor, altul îndepărtat, cu un sensibil caracter „ezoteric", mai puțin circumstanțializat sub aspect toponimic.

4. Pentru categoria onomastică a zoonimelor rămâne fundamental studiul lui Ștefan Pașca, realizat pe baza răspunsurilor la *Chestionarul IV,* al *Muzeului Limbii Române,* care urmărea adunarea de nume proprii, deci și a numelor de animale. Material bogat au oferit, în acest sens, și răspunsurile la *Chestionarul I (Calul),* apoi la *Chestionarul V (Stâna, păstoritul și prepararea laptelui),* precum și cele pentru *Atlasul lingvistic* (întrebările referitoare la oi, cai, iepe, boi, vaci, găini, câini). Concluzia lui Ștefan Pașca este că: „Numele de animale, în cea mai mare parte, sunt evoluate la această funcțiune de la adjective sau apelative din graiul comun, atunci când nu sunt nume de persoană sau nume proprii de animale luate din limbi streine"[139]. Apariția zoonimelor în textul literar rămâne astfel determinată de nevoia de a le folosi într-un anumit gen de literatură și este impusă de tipologia constituită a textelor. Problema alegerii lor, aparent fără însemnătate, nu poate fi neglijată, dacă avem în vedere forma numelor și asociațiile de idei pe care aceasta le poate declanșa. Este suficient, în acest sens, să ne gândim la Caragiale, care l-a pus pe *Bubico* față în față cu *Bismark* „al Papadopolinei".

Categoria onomastică de care ne ocupăm apare, în consecință, ca direct legată de un anumit gen artistic, literatura pentru copii, fiind mai puțin importantă pentru definirea specificității celei scrise pentru adulți. Dar aceleași probleme ale beletristicii rămân deschise și în cazul textelor scrise pentru cei mici, pentru că: „literatura funcționează prin specificitatea ei, definitorie în orice împrejurări, deci și atunci când este adresată, prin decizia autorului [...], unor copii"[140]. Dacă într-o primă fază aceștia vor fi atrași de cartea cu poze, în lumea poeziei vor intra prin descoperirea jocurilor de cuvinte versificate. Urmează o altă etapă, a basmelor cu personaje fantastice (Făt-Frumos, Ileana-Cosânzeana, Vrăjitoarea, Zmeul)[141], în care numele proprii apar fără determinante care: „să poată localiza întâmplările la un anumit ținut sau epocă"[142], copilul fiind apoi atras de miraculosul unor povestioare din lumea reală, referitoare mai ales la floră și la faună. În imaginarul copilăriei totul apare antropomorfizat, printr-un proces specific „animismului" infantil. Fantezia îl va purta pe fiecare mic cititor într-o lume familiară lui, în care rămâne inclus. Perceperea acestei lumi se va realiza printr-un mecanism activat de capacitatea sa de a opera cu imagini concrete. Ca o consecință, copilul va fi atras de nume cât mai grăitoare, dar care vor respecta criteriile conform cărora se acordă numele și în viața cotidiană. Iată, în continuare, câteva serii denominative zoonimice, așa cum le evidențiază literatura română, începând cu aceea pentru copii: a) *nume de câini*: *Osman, Scandal, Iulica, Azor* (Marin Sorescu), *Patrocle* (Mihail Sadoveanu), *Hector* (Eugen Bălan, *Sub*

Scanned with OKEN Scanner

pecetea tainei: „Aveam pe vremea aceea un câine ciobănesc, prost, șchiop și devotat, cu niște ochi blânzi și umezi de vițel, deși îi spuneau Hector"), *Jap* (Gala Galaction), *Ţombi* (Constantin Chiriță), *Lăbuş* (Radu Tudoranu), *Michi* (Marin Preda), *Samson* și *Samurache* (Grigore Alecsandrescu), *Top, Tric, Rocco, Laț, Beppy, Cocoş* (Eugenia Zainu); b) *nume de cai*: *Bator* (Ion Agârbiceanu), *Suran, Roşu* (Marin Sorescu), *Puica, Leuştean, Haiduc, Iulişca, Bălan, Toma Alimoş* (Mircea Gesticone), *Pisicuța* (Calistrat Hogaș); c) *nume de boi*: *Rujan, Păun, Bodor, Joian* (Ion Agârbiceanu), *Boian, Prian, Galben, Suran, Vână, Murgilă, Cerban, Bolocan, Cocoran, Breazu, Zorilă, Viorean, Miercan, Ungurean, Gică, Relu* (Marin Sorescu), *Duman* și *Joian* (Emil Gârleanu); d) *nume de vaci*: *Joiana* (Ion Agârbiceanu), *Rujița, Prica, Dumana* (Marin Sorescu; numele este folosit și de Liviu Rebreanu: „Cum a putut pieri *Dumana* Boroiului? Cum? O fi mâncat trifoi otrăvit, i-o fi făcut cineva farmece?"); e) *nume de pisici*: *Tița, Florica, Fursica, Ţâcă, Suru, Ghiță, Bălănica, Mițulica, Tărcata, Frăsina, Marița* (Ion Creangă), *Pisicovici* (Grigore Alexandrescu); f) *nume de oi*: *Bisisica* (Marin Preda); g) *nume de porci*: *Lică* (Marin Sorescu).

În toate aceste serii se respectă, în mare parte, criteriile după care se dau nume și în viața cotidiană. E vorba de cele: „pe care le-am remarcat la supranume și, într-o măsură, la numele de botez"[143]. Și în textul literar, numele de animale sugerează fie particularități fizice, de obicei culoarea (*Suran, Roşu, Galben, Tărcata, Rujan*), fie anumite deprinderi (*Scandal, Haiduc*). Ele pot fi derivate de la zilele săptămânii (*Joian, Joiana, Miercan, Dumana*), reprezintă nume de persoane preluate din istorie ori din mitologie (*Hector, Patrocle, Toma Alimoş*), sau sunt pur și simplu hipocoristice (*Gică, Lică, Michi, Tița*). În privința funcționalizării literare, remarcăm caracterul motivat al semnului individualizator. Uneori motivația este foarte evidentă, fiind impusă de intenționalitatea textului, deoarece nu trebuie neglijat faptul că aceste nume sunt obținute prin procedee lingvistice identice cu cele folosite în formarea numelor proprii în general.

Exemplele citate mai sus, excerptate și din texte în care rolul de receptor revine unui cititor adult, respectă același principiu al verosimilității, realizând necesara corelație cu textul privit ca întreg. Știm că, în cazul fabulei, în spatele numelor de animale se ascunde o trăsătură de caracter, o mentalitate, o tipologie luată în derâdere. Un „dulău de curte" este numit, la Grigore Alexandrescu, *Samson*, pe când ruda săracă se cheamă *Samurache*. Rădăcina celor două nume este voit identică, pentru a se insista pe apartenența la aceeași categorie onomastică, starea socială diferită evidențiindu-se prin efectul creat de silabele următoare. *Pisicovici*, al aceluiași autor, reprezintă numele unui personaj creat prin trimiterea la obiceiurile boierimii, categorie socială comparată astfel cu o pisică lingușitoare și ipocrită. Sunetele ce alcătuiesc numele șoarecelui oponent, crescut la pension, *Raton*, prin rotunjirea creată de rostirea vocalei *o*, dar și a nazalei *n*, realizează sugestia unei origini cu pretenții nobiliare. Alegoria este un

Scanned with OKEN Scanner

procedeu folosit cu efecte profitabile și de scriitorii moderni, care n-au scris pentru copii. În romanul *Împăratul norilor,* D. R. Popescu creează un personaj, *Mișu,* care nu e altceva decât un cal vorbitor. Dar absurd nu rămâne, în text, faptul că Mișu vorbește, ci constatarea că locuitorii din Pătârlagele: „în loc să fie atenți la ce spune Mișu, resping ca absurdă posibilitatea ca un cal să vorbească [...] Adevărul a avut întotdeauna un caracter mesianic, dar acum, în gura lui Mișu, pentru ei devine ceva grotesc și straniu și implicit absurd"[144].

Cealaltă categorie de texte, importantă prin multitudinea de animale purtătoare de nume, o reprezintă povestioarele pentru copii, redactate adesea în versuri, în care sunt evocate preocupările celor mici, cu bucuriile, nedumeririle, spaimele, visele specifice vârstei lor. Universul acestor povestiri este populat de căței, pisici, șoareci, arici, veverițe, iepuri, vulpi. Ca și în realitatea cotidiană, câinii și pisicile vor avea fie nume preluate din cele existente deja (*Grivei, Azorică, Tarzan, Pufi, Hoțu, Dudaș*), fie create, atunci când scriitorul intenționează să dea relatării o coloratură distractivă, ironică sau moralizatoare. Se inventează nume și pentru a fi pe placul copiilor. E cazul lui *Zdreanță*, creația lui Tudor Arghezi. Constanța Buzea l-a născocit, în *Cărticică pentru copiii de 5 ani,* pe *Frizero,* cățelul frizer:

„Eu sunt câinele *Frizero*.
La mine vă tundeți zero.
Nu vrea *Cuțu* să se tundă
Fără foarfece și fundă?
Preferați breton cu bucle?
Vine-ndată *Javramucle*".

Uneori numele pare precizat din necesități prozodice:

„Dacă sunteți buni, cățelul
Vă dă ceasul lui cu lanț
Și vă spune cum îl cheamă
DO-RO-BANȚ. "

Alteori apelativul care referă generic la animal devine nume propriu (*Cuțu, Dulău*), lucru posibil deoarece contextul nu cere o individualizare precisă. Titlul poeziei *La cotețul lui Dulău,* de aceeași Constanța Buzea, indică un câine obișnuit pentru specia lui. Pisicile formează o categorie care în viața cotidiană nu au o gamă prea variată de nume. De aceea, în literatura pentru copii majoritatea numelor pentru pisici sunt create de autori. *Scipione, Mascata, Bimbo, Tunsu* sunt „pisici contemporane" (Dan Deșliu); pisoiul *Motocel* are un nume inspirat de ciucurașii cu care se joacă (Tiberiu Utan); *Pisicotul Gheară-tare* (Constanța Buzea) referă la o felină bine dotată de la natură; pisoiul *Arpagic* (Ana Blandiana), mic și nevinovat în aparență, posedă un nume a cărui rezonanță se conturează progresiv, pe măsură ce textul își articulează structura semantică aluzivă. Alte animale domestice posesoare de nume pot fi: căluțul *Roib,* rața *Mac-mac* și gâsca

Scanned with OKEN Scanner

Gâri-gâri (cu rezonanțe onomatopeice), *Uța-Mieluța* (format prin trunchierea și reluarea cuvântului), *Puica* (puică devenită cloșcă). O categorie aparte o formează animalele din pădure, dintre care nu toate au nume. În textele literare destinate copiilor sunt numite mai ales cele care nu provoacă spaima: *Rică-Iepurică, Țupa-Țup, Rița-Veverița, Rica-Furnica,* bursucul *Brumărel,* lebăda *Linotella, Arici-Arici-Bogorici,* dar și *Pogonici.* Alți arici se pot chema *Ghimpișor* și *Ghimpici, Rici-Rici, Țepeluș.* Pentru urs întâlnim, încă din basme, clasicul nume *Moș-Martin* și, alături de el, o întreagă familie: mama *Manda,* tata *Matei* și nepoții lui Moș Martin: *Martinel, Măriuca, Mititel.*

Ar mai fi o categorie de nume dezvoltată cu precădere în literatura pentru copii, aceea a șoarecilor. Ca și în cazul ursilor, în textele literare destinate copiilor apar clanuri întregi. Familia *Roademult* are trei copii: cel mare *Rontbădie,* mijlociul *Mezinchiț* și cel mic, *Rontișor.* Șoriceii au bunici care le spun povești cu *șoarece Voinicul* și cu *Ronț Împărat.* Ei se pot trata la doctorul *Roadencet,* pot învața să cânte la vioară cu d-l *Roadelini,* pot merge la școală unde se pot purta urât, așa cum fac *Ronț-Codiță-fără-Vârf* și *Chițchiriță-Bot-Ciupit,* motiv pentru care pot fi moralizați: „Voi aveți mult de învățat de la numele pe care le purtați! Numele lui *Chiț* vă va aduce aminte că niciodată nu trebuie să băgați în gură lucruri pe care nu le cunoașteți, iar la mâncare să nu fiți niciodată grăbiți... Numele vostru, *Ronț* și *Chiț,* vă vor aminti întotdeauna că mâța și cursa sunt doi dușmani neîmpăcați ai neamului nostru șoricesc"[145]. Pentru noii veniți la școală se pot căuta porecle potrivite: *Roadecârpă, Țițirică, Bob-de-Mei, Rontică, Rontopincă, Roadevar.* În baza ideii de univers analog, care îngăduie ca numele să fie construite prin activarea mecanismelor care funcționează în realitatea imediată, pot apărea și nume de localități: *Chițchireni.*

Există și unele povestiri despre animale în care acestea n-au nume. Uneori personajele sunt denumite din titlu, prin numele speciei, fără altă precizare: *Gândăcelul, Căprioara.* Similar este și cazul *Ursului păcălit de vulpe,* la fel și cel al *Caprei cu trei iezi,* unde determinările „păcălit de vulpe" și „cu trei iezi" se motivează circumstanțial, prin structura narativă a textului literar. Tot în lumea miraculoasă, fantastică a poveștilor, ce semantizează spațiul realității ce înconjoară copilul, este plasată și jungla (africană sau asiatică). Aici trăiește leul, împăratul animalelor, se plimbă elefantul *Trompi,* bântuie tigrul vărgat, ori se ceartă maimuțele jucăușe. În literatura pentru copii animalele junglei nu au întotdeauna o individualizare nominală. Cert este că, atunci când au nume, zoonimul poartă amprenta unor elemente care definesc trăsături vizibile, fără a se realiza o identificare precisă. Elefantul se numește *Trompi* deoarece pentru copii trompa este elementul cel mai caracteristic al acestei specii. Am putea nota, ca o marcă specifică a numelor de animale în literatura pentru copii, reținerea în nume a unor astfel de elemente definitorii pentru specie. Numele *Țepeluș* se revendică de la țepii ariciului; numele bursucului *Brumărel* de la culoarea brună

Scanned with OKEN Scanner

a animalului; numele *Gheară-tare* de la ghearele ascuțite ale pisicii; numele *Mac-mac* de la faptul că rața măcăie. Datorită particularităților vârstei ingenue, copiii vor recepta mai ușor concretul, prezent în nume prin sugestii onomatopeice, prin trunchieri, reduplicări, combinații fanteziste[146].

O altă constatare ar fi aceea că aria numelor de animale în literatura pentru copii este mai largă decât aceea a numelor similare din limbajul obișnuit. Denumind nu numai animale domestice, ci și animale sălbatice, acestea identifică, prin conținutul lor semantic, specia, fără a se pierde sensul numelor comune din care provin. Personajele-animale: „chiar dacă vorbesc și se comportă ca oamenii, nu ating statutul funcțional al unor simboluri, deoarece interpretarea lor gravitează în jurul unui singur atribut: Leul - semnifică puterea, Lupul - rapacitatea, Vulpea - șiretenia, Furnica - hărnicia"[147]. În consecință, alegoria rămâne simpla ilustrare a unei idei abstracte. Conform distincției lui Tzvetan Todorov, după care: „sensul alegoriei este finit, cel al simbolului este infinit, inepuizabil"[148], se poate conchide că: „aceleași imagini, atunci când apar într-un mit sau text poetic, care le conferă valențe simbolice, devin purtătoare a unui număr infinit de atribute" [149]. Oricâtă imaginație ar dovedi autorul de literatură pentru copii în denominația personajelor-animale, rezultatele vor fi determinate și de deschiderile epice și etice pe care copilul le percepe în acest tip de literatură. Pentru că, în ultimă instanță, nu este important obiectul desemnat prin nume, ci conotațiile obținute prin folosirea unui anumit nume, funcțiile sugestive și expresive pe care le dobândesc acestea. Fără a fi pe deplin conștient, receptorul-copil va accepta convenția propusă, realizând în chip firesc identificarea cu eroul literar. Aceasta ar putea fi, cum arăta Hans Robert Jauss, de tip „asociativ", prin transpunerea în rolul oferit, de tip „admirativ", prin raportarea implicită la eroul perfect, de compasiune („simpatetică"), prin identificarea cu eroul imperfect, de tip „kathartic", prin identificarea cu eroul în suferință sau aflat la strâmtoare, sau „ironică"[150] față de antierou. Chiar dacă în literatura modernă eroul literar are un statut incert, în literatura pentru copii el rămâne un actant necesar, numele acestuia continuând să funcționeze ca element identificator obligatoriu, indiferent de faptul că personajul aparține lucrurilor neînsuflețite, florei sau faunei.

5. Cercetările lingvistice actuale recunosc, în mod unanim, raporturile dintre cultură și limbaj, realitatea că: „limbajul este parte integrantă a vieții sociale, iar prin aceasta limbajul și cultura se implică mutual"[151]. Natura acestor relații a făcut obiectul a numeroase studii de antropologie lingvistică, cuprinse în lucrări cum sunt cele ale lui Claude Lévi–Strauss ori F. Boas[152]. Considerând limbajul o formă de comunicare, iar limba un produs în care se oglindește psihicul omenesc, cercetările urmăresc modul de reflectare: „în sistemul lingvistic a unor procedee specifice de gândire, a mentalității în general"[153]. Din pespectiva resorturilor activității umane este analizată amprenta pe care acestea și-o pun asupra formelor

Scanned with OKEN Scanner

de comunicare lingvistică. Frica, în calitate de sentiment predominant în Europa în perioada dintre Renaștere și Lumini, a constituit suportul mai multor astfel de investigații. Fie că a fost vorba de frica „de noutăți", de frica „de umbrele trecutului și ale nopții", dar mai ales de frica „de celălalt", „de omul care gândește și se comportă altfel"[154], respectiva stare afectivă a influențat procesul de comunicare lingvistică, cu atât mai mult dacă avem în vedere că sacrul, cum arată Mircea Eliade: „este un element în structura conștiinței și nu un stadiu în istoria acestei conștiințe"[155].

La începuturile civilizației omenești a existat o metalitate, activă și azi la popoarele primitive, care impunea interdicții de limbaj. Acestea apăreau ca o consecință a concepției de atunci asupra realității, conform căreia: „numele [...] ține locul obiectului sau ființei denumite nu în planul minții, ci în planul realității"[156]. În conformitate cu respectiva concepție, vădind ontologizarea semnului lingvistic, tabú-ul reprezintă: „o interdicție de vocabular care determină înlocuirea unui cuvânt cu un alt cuvânt sau cu o perifrază, *de obicei metaforică* (s. n.), ori cu o variantă formală care îl face de nerecunoscut"[157]. Mai târziu, definiției i s-a adus o completare de circumstanță; înlocuirea poate avea loc și: „din pudoare sau din superstiție"[158]. Într-un cunoscut studiu, intitulat *Tabú în limbă,* I. A. Candrea observa cât de răspândit este și astăzi, printre oamenii „din popor, atât în Europa, cât și aiurea", obiceiul de a evita rostirea numelor unor animale considerate răufăcătoare (lupul, vulpea, ursul, nevăstuica, șoarecele, șarpele, broasca), cât și a unor elemente ale naturii (focul), din teama că „simpla evocare a numelui" ar fi „de rău augur". Locutorii, atunci când sunt nevoiți să vorbească despre una din aceste noțiuni, o desemnează: „cu câte o numire figurată, metaforică, mai ales eufemistică, cu gândul să o îmbuneze, să-i capteze bunăvoința"[159]. Rostirea cuvântului *diavol,* dar mai ales *drac,* este astfel evitată, fiind considerată primejdioasă, întrucât se crede că simpla pronunțare a numelui ar provoca apariția ființei care întruchipează spiritul răului. Frica, în calitate de sentiment colectiv, poate determina fie atenuarea expresiei prin transformări fonetice a cuvântului tabú, fie folosirea unui alt cuvânt, a unei alte expresii. Cunoscute sub numele de eufemisme[160], întrucât respectă „paralelismul de sens" dintre cuvântul obiect de comparație și cuvântul-imagine, aceste expresii se încadrează, ca mod de exprimare, limbajului figurat. Cum spunea Tudor Vianu: „Ceva din spiritul vechilor interdicții tabuistice va fi dat naștere metaforei"[161].

Eufemizarea numelor pentru *drac, diavol, demon,* considerate de dicționarele noastre sinonime (*drac* < lat. *draco, -onis* „șarpe, balaur", *diavol* < gr. *diabolos* „învrăjbitor, calomniator, ispititor", *demon* < ngr. *démonas)*[162], rămâne și azi un obicei dintre cele mai răspândite. Înainte de a analiza fenomenul pe teren românesc, pentru a-i putea pune în evidență funcționalizarea literară, se impune o precizare. Toate dicționarele tratează cuvintele *drac, diavol, demon* drept nume comune, fapt justificat prin aceea că reprezintă denumiri generice

Scanned with OKEN Scanner

ale spiritului ce întruchipează răul. Noi vom încadra însă numele eufemistice în clasa numelor proprii, din două motive: 1) definițiile pentru *drac* precizează că este vorba de o ființă cu un atropomorfism bine precizat, fapt ce ne îngăduie să considerăm numele alternative cu care este „botezat" ca fiind nume proprii; 2) anchetatorii care au conceput chestionarul atlasului, formulând întrebarea, au cerut *poreclele* acestei ființe. La fel gândea și I. A. Candrea: „Dar nu numai numele unora din animale e lovit de «tabú», ci și acelea ale ființelor existente în imaginația poporului, a căror răutate [...] s-ar putea dezlănțui în mod cumplit asupra aceluia care le-ar pomeni adevăratul nume; așa se explică nenumăratele denumiri cu care-i *poreclit* (s. n.) dracul sau diavolul"[163]. În consecință, eufemismele pentru *diavol* vor fi nume proprii ce se încadrează în categoria onomastică a poreclei.

Apelând la rezultatele cercetărilor dialectologice, vom proceda la investigația răspunsurilor oferite în *Atlasul Lingvistic Român*, II, volumul I, la întrebarea 2744, material necartografiat: *„Cum îl porecliți pe dracul când nu vreți să-i rostiți numele?"* O primă remarcă asupra răspunsurilor primite ar fi aceea că majoritatea sunt influențate de reacția emoțională a subiecților la auzirea cuvântului *drac*, fapt ce explică coloratura lor apotropaică: *Bată-l Dumnezeu, Trăsnească-l Dumnezeu, Bată-l crucea, Bată-l crucea și tămâia, Crucea să-l dărâme, Să-l ucidă sfânta cruce, Despice-l crucea, Cruce de aur* (aici informatorul menționează: „se zice când i se amintește numele"), *O bată-te sfânta cruce, Ne aibă de grijă Dumnezeu Sfântu alduit, Dărâmi-l Dumnezeu, Mânce-l udupu, Departă-se de către noi, Arde-l-ar focu, Piei Iudo, Fire-al boalii, Fire-al ucigașului, Ducă-se pe pustii, Ducă-se pe pietri, Meargă-n pietri și-n bolovani și-n munții pustii, Ucigă-l Doamne, Ucigă-l Sfântu Ilie, Ucigă-l fumu tămâii, Ucigă-l crucea și-l tune.* Obținute ca răspuns la întrebarea care cerea porecla diavolului, sintagmele au altă structură decât aceea a poreclelor obișnuite. E vorba de un verb la imperativ sau la conjunctiv, cu valoare de imperativ (*bată-l, trăznească-l, să-l dărâme, să-l ucidă...*), alăturat unei noțiuni care, în credința poporului, l-ar îndepărta pe diavol (*Dumnezeu, fumul tămâii, crucea...*), ceea ce ne poate face să credem că nu toate aceste răspunsuri comunică nume adevărate (sublinierea informatorului „se zice când i se amintește numele" ne întărește această părere), uzul putându-le însă consacra ca atare.

Numele eufemistice pe care le-am putut sistematiza, punând în discuție și inventarul antroponomastic cuprins în studiul lui G. Pascu, *Numele dracului în românește*[164], au însă o structură similară cu a poreclelor care se referă la particularități fizice sau morale: a) dracul este rău, ticălos, blestemat: *Afurisitu;* b) dracul poate lua înfățișare omenească sau a unor animale (exceptând mielul și peștele, care sunt simboluri ale lui Isus Cristos, și pelicanul, care este simbolul creștinismului): *Împielițatu, Lighioan, Bală, Papi* „bălaur", *Zmău;* c) dracul are coadă: *Codea;* d) dracul are coarne: *Cornea, Cornilă, Încornoratu;* e) dracul nu

Scanned with OKEN Scanner

are coarne: *Şut;* f) dracul dispare când îţi faci cruce: *Crucilă, Necruceatu;* g) dracul e negru: *Întunerecu, Faraonu, Murgilă;* h) dracul este urât: *Hâdachi;* i) dracul profanează, murdăreşte: *Necuratu, Spurcatu;* j) dracul e mic: *Micuţu, Michiduţă, Nichipercea, Nodea;* k) dracul e mare, voinic: *Poganu;* l) dracul e slab: *Slabu;* m) dracul e primejdios: *Sâcretu;* n) dracul poartă o tichie care-l face nevăzut: *Tichiuţă, Cel-cu-tichia;* o) dracul face zgomot pe unde trece: *Pocnitu;* p) dracul este duşmanul omului: *Nepretinu, Vrăjmaşu, Ucigaşu, Netrebnicu, Nevoia* (aici informatorul a adăugat: „călca-te-ar nevoia este cea mai mare înjurătură"); r) dracul trădează: *Iuda;* s) dracului i se închină păgânii: *Idolu.* Tudor Pamfile adunase şi el asemenea nume, pornind de la lucrările lui Simion Florea Marian, Rădulescu-Codin, Tache Papahagi: *Mititelu, Cornuratul, Corneciu, Chitiuţă, Chichiuţă, Cel cu chitia, Spiriduş, Ucigă-l focu, Iutman, Caraoschi, Caraoţchi, Ducă-se pe pustiu, Cruce de aur cu noi, Mâie pe unde-a'nserat, Nefârtatu, Năfârtache, Netehârsul.* La acestea adăugăm pe cele culese de noi, din alte surse: *Pârdalnicul, Întunecatul, Tartorul, Naiba, Uciganul, Ucigă-l-vederea, Mâie-pe-unde-a'nserat, Aghiuţă, Michiduţă, Mititelul, Neagă-rea, Han-Tătar, Corneciu, Nodea* (I. A. Candrea), *Cel din lăgărie* (Zanne), *Cel din lac* (Polizu), *Fapt cu clocitură de raţă, Fapt cu lac, Fapt din fântâna părăsită* (Teodorescu), *Sulea* (Udrescu), *Spurcăilă* („Şezătoarea"), *Spurcul* („Grai şi suflet"), *Jupân* (Creangă), *Dardarot* (Împăratul iadului în *Kir Ianulea,* de I. L. Caragiale). Soaţa dracului, drăcoaica, diavoliţa, are şi ea nume eufemistice: *Spurcoaică* (I. A. Candrea), *Spurcoaie, Spurcoania* („Grai şi suflet"), *Tărtăroaica, Vrăjitoreasa, Fermecătoreasă, Legătoreasă care leagă şi nu mai dezleagă* (Păsculescu).

Numele enumerate până aici sunt formate pe teren românesc, cu mijloacele specifice limbii române. La baza lor a stat fie o comparaţie, fie o metonimie, fie o sinecdocă. Fiecare din expresiile folosite sunt creaţii metaforice, reţinând un: „nucleu semnificativ de bază"[165], stabilit în cadrul unui anumit context în aşa fel, încât, prin compunere, să se poată produce individualizarea specifică numelui propriu: *Ăl-cu-coadă, Ăl-cu-coarne, Ăl-din-piatră, Ăl-cu-nume-urât, Ăl-rău, Ăl-din-baltă, Ăl-care-nu-să-spune, Cel-cu-tichia, Cel-necurat, Duh-necurat, Ducă-se-pe-pustii, Focu-negru, Înger-întunecat, Nălucă-diavolească, Spirit-necurat, Ucigă-l-crucea, Ucigă-l-tămâia, Ucigă-l-vederea.* Uneori dracul este numit cu numele unor oameni, care au trăsături de caracter atribuite acestuia: făţărnicie, urâţenie, necinste. G. Pascu dă ca exemple numele *Coman* şi *Ibriean,* la care am putea adăuga, pe baza *Atlasului Lingvistic Român: Năchifor, Sărbomski, Işpicu, Sarsailă, Socea.* Termenului *Işpicu* nu i-am găsit deocamdată o explicaţie; de asemenea, nici pentru *Sarsailă,* menţionat şi în alte dicţionare, nu am găsit o etimologie convenabilă. Numeroase sunt formulările împrumutate din alte limbi, având la origine o altă semnificaţie: *Aghiuţă, Antihrist, Belzebut, Benga, Cioplea, Diavol, Demon, Iuda, Mamona, Naiba, Lucifer, Şeitan, Satana.*

Scanned with OKEN Scanner

Nu întotdeauna s-a făcut distincția între numele *Satanei*, „căpetenie a dracilor", și numele generic pentru drac. Astfel se explică de ce la întrebarea 2745 din *Atlasul Lingvistic Român*[166]: „*Cum îl numiți pe cel mai mare peste draci?*", s-au obținut răspunsuri identice cu cele de la întrebarea 2744, referitoare la poreclele dracului: *Anticrist, Balzaboc, Faraon, Lucifer, Sarsailă.* Ca și construcții lexicale specifice pentru numele conducătorului dracilor, s-au notat *Scaraoțchi* și *Herdon.* Celelalte sunt formate din termenul *drac* însoțit de un determinant, care sugerează ideea de *Satana* sau un echivalent al acesteia: *Ăl mai mare drac, Dracu cel bătrân, Domnu dracilor, Faraonul bătrân cu luleaua d-un cot, Iuda ăl bătrân, Mamonul dracilor, Mamonul cel mare, Mamonul bătrân, Nichiduț ăl bătrân, Tartoru dracilor, Tartoru ăl mare, Tatăl dracilor, Vătavu dracilor.*

Considerând numele eufemistice drept o categorie de nume proprii, am putea spune că ele confirmă teoria conform căreia, în limba comună, toate au la bază apelative[167]. Formulările au putere de individualizare și își îndeplinesc funcția de denominație, deși multe au arii restrânse de răspândire, fiind mai puțin cunoscute. Altele, în schimb, sunt consacrate. Dovada o produce folosirea lor în literatură, cu scopuri stilistice. În *Moara lui Călifar,* a lui Gala Galaction, într-o pagină și jumătate numele diavolului este pomenit de opt ori: „*Necuratul* trăgea brazdă cu coarne"; „*Ucigă-l crucea* întinsese în iazul morii, sufletelor creștinești, un laț vrăjit"; „Morarul procopsea, cu bogățiile cu care *Diavolul* ispiti pe Domnul Cristos, pe oricine le poftea"; „Bunătățile cu care îl hărăzea *Vicleanul* erau atât de multe"; „Moș Călifar își vânduse sufletul *Satanei*"; „Iazul și moara lui Călifar erau o născocire a *Întunerecului*"; „Morarul măcina numai pentru stăpânul său *Nichipercea*"; „Îndrăzneții... prostiți de *Naiba...*". Ion Creangă face din *Talpa-iadului* și *Scaraoschi* personaje în povestirea *Ivan Turbincă,* iar I. L. Caragiale, în *La hanul lui Mânjoală* și în *La conac,* încearcă, folosind eufemisme, să întărească atmosfera de taină, neliniște și mister în care se petrec evenimentele, sugerând amestecul diavolului în faptele omenești. Dracul își face simțită prezența, în mod special, în literatura fantastică. Incipitul nuvelei *Lostrița,* de Vasile Voiculescu, face referire precisă la amestecul diavolului în viața oamenilor. De aceea autorul nu va mai folosi un eufemism. În citatul de mai jos, *drac* se comportă ca un cuvânt „cheie", iar asocierea sa cu „lostrița", altă ființă malefică, contribuie la intensificarea senzației de mister, supranatural, fantastic: „Nicăieri *diavolul...* nu se ascunde mai bine ca în ape. *Dracul* de baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor, ia felurite chipuri... Pe Bistrița, *Necuratul* rânduise de multă vreme o nagodă cu înfățișare de lostriță"[168]. Depășind granițele literaturii române, se cuvine să amintim că eufemisme pentru numele diavolului apar și în cultura altor popoare. *Mefisto (Mefistofeles)* a fost preluat de Goethe, în *Faust,* din eposul popular german, *Lucifer,* din textele religioase medievale, devenind un adevărat simbol al îndoielii și al revoltei în literatura romantică universală.

Scanned with OKEN Scanner

Există situații în care, în textul literar, trimiterea la cuvântul *drac* nu se realizează prin nume eufemistice. Prezența ființei malefice este intuită însă de cititor, situație susținută cu efect de folosirea pronumelui. Se știe că acesta este un înlocuitor al substantivului. De aceea, pentru ca să se poată realiza substituția, ar trebui ca numele să apară măcar o dată înaintea sa. În ultima povestire din *Hanu Ancuței*, identificarea prin pronume se face chiar dacă numele diavolului nu este pomenit anterior, prezența sa fiind simțită de întreaga natură, ca o amenințare universală: „Iapa Comisului Ioniță nechează ascuțit și atunci Lița Salomia șoptește: «Să știți că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale *lui* (s. n.). Și calul *l*-a adulmecat, dând strigăt. » După aceea, baba stupește în spuză de trei ori și-și face cruce. Și *demonul* trecu în pustietățile apelor și codrilor, căci nu l-am mai simțit"[169]. Paradoxal, în limba română există un mare număr de cazuri în care cuvântul *drac* este pomenit în mod expres. *Trebuie să fie un drac la mijloc* este o expresie în care cuvântul își păstrează sensul de nume al spiritului răului. *Și-a băgat dracul coada* „se zice când o situație care părea clară se complică dintr-o dată, căpătând o evoluție neașteptată". *A se teme ca dracul de tămâie* are sensul de „a se teme foarte tare de ceva". Evident că aceste expresii se rostesc în momente de furie, de enervare, ceea ce face ca vorbitorul să nu-și mai cenzureze în mod deosebit vorbirea. Observația este valabilă și în literatură, atunci când e vorba, de exemplu, de încercarea de a obține efecte expresive prin sublinierea deosebirilor de vorbire ale eroilor. La Marin Preda, femeile: „Nu proferează nici unul din cuvintele pe care însuși scriitorul, punându-le în gura bărbaților, ni le sugerează prin prescurtări. Guica, sora lui Moromete, care blestemă foarte ușor, evită să rostească un cuvânt ca drac, considerat, probabil, tabú. După ce Moromete taie salcâmul, Guica îl ocărăște: «dar-ar Dumneze să te îngropi cu el, să-ți faci coșciug din el, Ilie! Că atâta aveam și eu și tu te repezișI să-l tai și să-l vinzi, tăia-te-ar *cinenutrebuie* și te-ar lovi vărsatul ăla mare!»"[170]

Examinarea semanticii unor expresii idiomatice pune în evidență faptul că, deși *drac* apare drept cuvânt „cheie" (o dovadă este tratarea acestor expresii în dicționare sub cuvântul titlu *drac*), ele, expresiile, nu trimit la ființa imaginară, întruchipare a răului, ci la persoane reale. *A fi dracul gol* (sau *împielițat*) înseamnă „a fi rău, afurisit, poznaș, dar și isteț"; *omul dracului* este un om rău, ticălos, dar și descurcăreț. Alteori expresiile sugerează diferite stări psihice, de frică, spaimă, create de necazuri și neplăceri. *Parcă a intrat dracul în el* se zice despre cineva mânios; *a băga pe cineva în draci* înseamnă „a speria, a înfricoșa"; *a da de dracu* se spune când cineva pățește un lucru rău. Există și o categorie de expresii în care, aparent, prezența cuvântului *drac* este nejustificată. Astfel, în loc de a spune *„Drace, de ce vii așa de târziu?"*, adică în loc de „a cita", printr-o „apostrofare directă pe *dracul*, ca martor al contrarietății" vorbitorului, cuvântul este întrebuințat „intercalându-l între particola întrebătoare și între verb, ca un simplu

Scanned with OKEN Scanner

nominativ (sau alt caz) exclamativ", deci: *de ce dracu vii așa de târziu.* Structurile există și în limba franceză (*Que diable fais tu?*) și italiană *(Che diavolo fai?*). Specificitatea acestui tip de expresii a fost discutată de Sextil Pușcariu[171]. Pentru a demonstra că fenomenul este frecvent, autorul dă exemple extrase din literatură, din care selectăm câteva: „Ce dracu cauți aici?" (C. Negruzzi); „Ce dracu are dulapul ista, de nu vrea să se deschidă?" (V. Alecsandri); „De ce dracu mai trăiești pe lumea asta?" (Mihail Sadoveanu). O primă remarcă ar fi aceea că, în exemplele date, *dracu* „nu mai are înțelesul său etimologic și nici funcțiunea de substantiv", ci mai degrabă un rol stilistic: „exprimând, după împrejurări, mirare, nerăbdare, ciudă, necaz, contrarietate sau regret"[172]. Referitor la geneza sintagmei, Sextil Pușcariu îi dă dreptate lui I. A. Rădulescu-Pogoneanu, al cărui simț lingvistic îl apreciază și a cărui interpretare i se pare plauzibilă: „«*Ce dracu faci?* ar fi o propoziție eliptică pentru *Ce – dracu să te ia – faci?* Tot astfel: *Ce dracu are dulapul?* și răspunsul: *Dracul știe [că eu nu știu]*"[173]. Totuși, pentru unele expresii, Sextil Pușcariu găsește explicația folosirii cuvântului pornind exclusiv de la funcția sa stilistică. Ideea este susținută prin exemple în care sunt folosite sinonime (cum ar fi *naiba*), dar și vocabule care desemnează alte ființe supranaturale („Dar ce Dumnezeu? Parc-a intrat în pământ" în poveștile lui Creangă). Cu o funcție similară apar, în textele literare, cuvintele: *păcat, foc, urgie, amar*. „Să fie locul necurat... sau ce *păcatele* să fie?" găsim în *Tradiții,* de Simion Florea Marian, sau „Ce *focul,* bade, te ține/ De nu vii seara la mine", în *Doinele* culese de Jarnik – Bârseanu. Adesea apar întrebuințate în același scop cuvinte obscene. Folosirea acestora în structuri similare este determinată, în pofida sensului lor diferit, de o notă comună. Formulările comunică mirare, necaz, nerăbdare, regret, contrarietate, dispreț. Toate constituie expresia unui sentiment și au „o foarte pronunțată notă afectivă", ivindu-se în text: „ca un plus, care nu are scopul să întregească sensul propoziției, ci sunt un fel de expresii spontane ale stării sufletești. Ele reprezintă, ca interjecțiile, niște instrumente stilistice și sunt, în momentul întrebuințării, lipsite de conținut semantic"[174].

Observațiile lui Sextil Pușcariu rămân și astăzi valabile. Faptele de limbă comentate mai sus țin de tranzitivitatea lingvistică, dar și de semantica discursului narativ. Cazuistica eufemismelor pentru *diavol* rămâne astfel elocventă pentru întreaga clasă a numelor proprii alternative, apărute în text din motive diverse, indiferent dacă e vorba de vechi rațiuni apotropaice ori de cauze derivate, care pot fi tot atât de numeroase câte exigențe restricționale pot apărea în exprimare. Eufemizarea identificării, ca etaj comunicativ, prin structuri aluzive, nu înseamnă doar atingerea tangențială a unor sensuri implicite, ci și dezvoltarea capacității specifice a exprimării lingvistice de a-și întări deschiderea polisemantică, prin forme complexe de presiune asupra cititorului, înțeles ca partener privilegiat al actului de comunicare. Orice afirmație scrisă presupune, ca prim element, actul locuționar, căruia îi corespunde rostirea cuvintelor într-o anumită

Scanned with OKEN Scanner

construcție sintactică și cu un anumit sens. Cealaltă componentă o reprezintă actul perlocuționar, care permite vehicularea, prin cuvânt, a unor tensiuni psihice coerente precum sentimentele, credințele, dorințele, spaimele. Această structură dualã a discursului a fost remarcată și de Roland Barthes[175]. Drept pentru care se poate considera că o știință a comunicării textuale va avea două componente. Una va studia semnele superioare frazei, structura povestirii, a mesajului, iar alta semnele inferioare acesteia, ca, de exemplu, „vechile figuri, fenomenele de conotație, anomaliile semantice". Atunci când lingvistica nu va găsi răspunsuri la întrebările pe care i le pune textul, se va face apel: „la istorie, care va furniza durata, adesea imensă, a codurilor secunde (cum este cazul codului retoric), și la antropologie, care va permite descrierea logicii generale a semnificanților prin comparații și integrări succesive"[176]. Cu referire la numele eufemistice, Jung arăta că apariția lor este posibilă pentru că au la bază asociații de tip afectiv. Alături de proverbe, porecle, cuvinte de argou, acestea operează duplicitar, prin aluzii, întrucât există întotdeauna un grup de motive pentru care vorbitorii evită desemnarea obiectelor și ființelor prin termeni proprii, în cazul de față explicația fiind *tabú-ul,* interdicția de limbaj[177]. Formate, în general, prin mijloace interne (am putea adăuga aici că echivalențele metaforice reprezintă o sursă de îmbogățire a vocabularului), eufemismele sunt utilizate în textul artistic deoarece au capacitatea de a semnifica în două paliere diferite, asemănându-se atât cu numele comune, datorită conținutului lor semantic, cât și cu numele proprii, prin funcția de identificare. Înlocuirile metaforice ale unor nume cu alte nume reprezintă, și în textul literar, rezultatul influenței stărilor afective asupra formei textului, putând furniza un material interesant de investigație onomastică și, în același timp, psiholingvistică ori stilistică.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică,* București, Editura Univers, 1983.
2 *Ibidem,* p. 134.
3 *Ibidem,* p. 27.
4 Mircea Borcilă, *Noi orizonturi în poetica americană,* în *Poetica americană. Orientări actuale,* studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 35.
5 *Ibidem,* p. 34.
6 *Ibidem.*
7 *Ibidem,* p. 52.
8 Richard Ohmann, *Actele de vorbire și definirea literaturii,* în *Poetica americană. Orientări...,* p. 185.
9 *Ibidem,* p. 184.
10 *Ibidem,* p. 193.
11 *Ibidem,* p. 197.
12 John R. Searle, *Statutul logic al discursului ficțional,* în *Poetica americană. Orientări...,* p. 221.
13 *Ibidem,* p. 222.
14 Ioan Slavici, *Moara cu noroc,* București, Editura Ion Creangă, 1981, p. 21
15 John R. Searle, *Statutul logic al discursului ficțional,* în *Poetica americană. Orientări...,* p. 217.
16 Mircea Iorgulescu, recenzie la Platon Pardău, *Scara lui Climax,* în „România literară", 1971, nr. 2, p. 14.
17 Ion Rotaru, *O istorie...,* III, p. 728.
18 Paul Cornea, *Introducere în teoria literaturii,* București, Editura Minerva, 1988, p. 153.
19 Ecaterina Mihăilă, *Narativitatea și ipostazele ei parodice în poezia lui Marin Sorescu,* în „Studii și cercetări lingvistice", XLII, 1991, nr. 5-6, p. 251.
20 A. J. Greimas, *Sémiotique narrative et textuelle,* Paris, Larousse, 1973.
21 Carmen Matei, *Nivele și funcții narative,* în „Studii și cercetări lingvistice", XXXIX, 1988, nr. 5, p. 405.
22 Ștefan Olteanu, *Observații asupra structurii narative în stilul indirect liber,* în „Studii de stilistică, poetică, semiotică", Cluj-Napoca, 1980, p. 97.
23 Mircea Muthu, *Înțelegerea personajului literar,* în „Excelsior", I, 1992, nr. 2, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

137 Nicolae Manolescu, *Arca...*, I, p. 47.
138 *Ibidem.*
139 Ştefan Paşca, *Nume de persoane...*, p. 152.
140 Bianca Bratu, *Preşcolarul şi literatura,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1978, p. 22.
141 Vezi Al. Cristureanu, *Valori stilistice ale numelor unor personaje din basme,* în „Studii de stilistică, poetică, semiotică", 1980, p. 60.
142 Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 54.
143 Ştefan Paşca, *Nume de persoane....*, p. 152.
144 *Romanul românesc în interviuri...*, II, partea II, p. 1051.
145 Florian Cristescu, *Familia Roademult,* Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1983, p. 27.
146 Vezi, în acest sens, Eug. Lucaci, *Consideraţii...*, p. 151-158.
147 Ivan Evseev, *Cuvânt...*, p. 28.
148 Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului,* Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 288.
149 Ivan Evseev, *Cuvânt...*, p. 28.
150 Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică ...*, p. 249.
151 Tatiana Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 144.
152 O analiză cuprinzătoare a orientărilor din antropologia lingvistică modernă, în *Ibidem,* p. 143.
153 *Ibidem.*
154 Alexandru Duţu, *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor,* Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 142.
155 Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* I, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. IX.
156 Ivan Evseev, *Cuvânt...*, p. 39.
157 *Dicţionarul limbii române,* serie nouă, tomul XI, partea II, litera T, T-TOCĂLIŢĂ, Bucureşti, Editura Academiei, 1982, s. v.
158 *Dicţionarul explicativ al limbii române,* ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996, s. v.
159 I. A. Candrea, *Tabú în limbă,* în *Omagiu lui Ion Bianu,* Bucureşti, Tipografia „Cultura Naţională, 1927, p. 71.
160 Considerăm tipul de eufemism de care ne ocupăm ca fiind în relaţie de complementarietate cu tabú-ul, interdicţia tabuistică determinându-i apariţia. Alte tipuri de eufemisme servesc limbajului artistic, denaturării voite a gândirii, stilurilor artificiale (cf. R. A. Budagov, *Introducere în ştiinţa limbii,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1961, p. 123).

Scanned with OKEN Scanner

V. PSEUDONIMUL, CA NUME DE AUTOR, ŞI TEXTUL LITERAR

1. Vorbind despre o posibilă clasificare a numelor proprii, Albert Dauzat distingea, în cadrul numelor de persoane, între nume individuale, nume de familie, supranume şi pseudonime[1]. Cu unele modificări în ceea ce priveşte terminologia, clasificarea a fost adoptată şi în onomastica românească. Dacă numele individual şi numele de familie au fost cercetate în studii ample[2], iar supranumele şi poreclele au constituit obiectul unor vii discuţii, pseudonimele au avut parte de mai puţină atenţie (dintre lingviştii români, doar Alexandru Graur, în *Nume de persoane,* se referă la pseudonime, într-un paragraf din capitolul *Nume de familie româneşti*). Conform clasificării lui Albert Dauzat, alături de numele individual, numele de familie şi supranume, pseudonimul reprezintă una din cele patru mari categorii cu care operează antroponimia. Ca orice altă categorie lingvistică, şi aceasta: „designe une classe dont les membres figurent dans les mêmes environnement syntaxiques et entretiennent entre aux des relations particulières"[3]. Atât sub aspect teoretic, cât şi sub raport funcţional, antroponimele pot fi deci studiate fie din perspectiva relaţiilor dintre ele, fie din aceea a comportamentului pe care îl au în procesul de denominaţie. Dacă ar fi să comparăm pseudonimul, privit ca o categorie onomastică, cu celelalte categorii onomastice, cele mai evidente similitudini în ceea ce priveşte funcţionalitatea, structura şi încărcătura semantică le-am putea găsi cu supranumele. Pentru că asupra termenului de supranume au existat opinii diferite, menţionăm că, în cele ce urmează, vom folosi termenul în accepţia dată de Ion Roşianu[4], iar în analiza pseudonimului vom porni de la definiţia formulată în *Dicţionarul explicativ al limbii române* (s. v.): „Nume creat sau adoptat sub care cineva îşi ascunde adevărata identitate, folosit mai ales de autorii operelor literare, artistice etc. ".

O primă asemănare între pseudonime şi supranume ar consta în aceea că ambele reprezintă nume adăugate celui oficial (format, după cum se ştie, dintr-un prenume, dat la naştere de către părinţi, şi un nume de familie moştenit), ca substitute ale numelui oficial, iar, în unele cazuri, ca nume cu o existenţă paralelă cu a numelui oficial. Faptul că originea lor este diferită, în sensul că supranumele este impus de colectivitate, pe când pseudonimul este luat în mod liber de către persoana care-l foloseşte, nu împiedică cu nimic apropierea, pentru că funcţiona-

Scanned with OKEN Scanner

litatea amândurora este identică. Dacă, într-o primă fază, supranumele și pseudonimele apar alături de numele oficial, în final ele pot să se substituie acestuia și pot să-i preia funcția. Referindu-ne la originea categoriilor onomastice amintite, am putea cita din nou pe Albert Dauzat: „Linguistiquement, il n'y a pas de séparation de principe entre les pseudonymes et les autres noms de personnes: les modes de formation sont analogues parce qu'il est difficile à l'esprit humain d'en concevoir d'autres, en dehors de ceux, si nombreux déja, qui ont été mis à profit par les siècles passés"[5].

Circumstanțele care au favorizat apariția pseudonimelor, ca de altfel și a supranumelor, sunt de ordin social și psihologic. Ca toate numele proprii, pseudonimele și supranumele poartă: „pecetea colectivității în care au apărut, vor reflecta relațiile ce se stabilesc între indivizi, vioiciunea spirituală a acestora și bineînțeles că vor apărea atunci când se face simțită latura folosirii [lor-n. n.] ca o necesitate în procesul comunicării"[6]. Dacă circumstanțele în care apar supranumele și pseudonimele prezintă similitudini, cauzele care determină apariția fiecărei categorii sunt diferite. Supranumele apar din nevoia de diferențiere a persoanelor, pe când, prin folosirea pseudonimelor, se încearcă ascunderea identității individului, fie pentru că acesta nu vrea să suporte consecințele pe care le atrag asupra sa cele ce afirmă în scris, fie pentru că poziția sa socială nu-i permite să se afirme public, fie pentru că nu-i place propriul nume și consideră că un nume cu un complex sonor mai plăcut l-ar reprezenta mai bine și i-ar deschide calea succesului. Dar toate cele de mai sus nu vor afecta ceea ce interesează în primul rând într-un studiu lingvistic, adică structura acestor nume și funcționalitatea lor semasiologică, unghi de vedere din care supranumele și pseudonimele nu se vor deosebi de celelalte nume: „On ne doit pas oublier le rôle qu'ont joué les surnoms, ni negliger les pseudonymes dont la raison d'être et les chois obéissent aussi à des principes generaux."[7]

În calitate de nume proprii, pseudonimele se vor supune unor principii lingvistice generale și vor avea trăsături specifice tuturor celorlalte nume proprii. S-a afirmat că, spre deosebire de numele comune, care reflectă o anume etapă a generalizării, a abstractizării, în realizarea procesului de desemnare și însemnare, numele proprii ar avea doar capacitatea de a desemna, de a individualiza. Cu alte cuvinte numele comune ar poseda o semnificație, un conținut semantic, iar numele proprii nu[8]. Există însă și păreri conform cărora numele propriu reprezintă un: „semn lingvistic, un cuvânt, dar nu un cuvânt lipsit de sens, gol din punct de vedere semantic"[9], sau după care: „sensul numelui propriu se manifestă la nivelul vorbirii, în context, când vorbitorul cunoaște obiectul (persoana sau locul) denumit, când este stabilită relația nume-obiect"[10]. Problema pare a fi soluționată de Victor Vascenco, care afirmă: „din cele trei trepte de analiză, folosite în semantica actuală, onomastica poate prelua două: raportarea la realitatea extralingvistică (la referent) și evidențierea elementelor evocatoare (de

Scanned with OKEN Scanner

atmosferă). Lipsindu-le sensul denotativ, numele proprii dispun de valențe compensatoare în domeniul sensului referențial (descris în enciclopedii și în dicționare speciale) și al sensului conotativ, de unde și pregnanta lor valoare caracterologică în textele literare"[11].

Am socotit necesar să trecem în revistă opiniile formulate până acum asupra conținutului numelor proprii, pentru că, în cele ce urmează, vom încerca o clasificare semantică a pseudonimelor, în calitate de nume proprii. În acest sens, s-ar putea vorbi de următoarele clase specifice: 1) *pseudonime care se referă la particularități fizice: Iorgu Arghiropol-Buzatu, Henry Bărbosu, Vasile Ciomag, Cucuruzel Bandi, Ion Cămașe-Lungă, Virgil Pițurcă, dr. Romulus Gorilă, Demostene Nădrag, Marcel Paralelipiped, Ghiță Pârjoală, Ilariu Năduşeală, Popa Tunsu, Albert Sarmală, Vasile Stângaciu, Zdrelea Mărunțelu* (folosite toate de ziaristul și publicistul Al. Hodoș); 2) *pseudonime care se referă la particularități psihice: Voicu Abstinentu, Iancu Analfabetu, Ion Bărbat, Pompiliu Bibliotecă, Laurențiu Bisturiu, Mache Călătorescu, Jenică Curajosu, Matache Decalitru, Gogu Demagogu, Mache Detectivu, Matache Dialog, Grigore Fabulistu, Olimpiu Fațadă, Onisifor Frunzăverde, Isaia Golan, Niculiță Minciună, Nicolae Mînăgoală, Nicu Modestie, Valeriu Paragraf, Michiduță Păcălici, Ion Pierde-Vară, Nicolae Săgeată, Petrache Scumpu, Onofrei Sgândărici, Eudoxiu Specialistu, Ion Supăratu, Naie Timidu* (folosite de același Al. Hodoș); 3) *pseudonime ce indică o îndeletnicire: Barbu Lăutaru, Romeo Ciubotar, Costică Clarinet, Alecu Fânanțu, Ion Grămăticu, Ion Grăniceru, Mitică Mandolină, Ion Opincă, Vasile Păpușaru, Iancu Păsărarul* (Al. Hodoș); 4) *pseudonime care indică originea: Abdul Mesaj-Techirghiol, Alfons Căciulă din Cheretur, Costică baron de Fefelei, Iacob Moscovici, Iuliu Polonezu, Popa Ion din Agârbiciu, Remulus dela Fechetău* (Al. Hodoș); *Bacovia* (Gheorghe D. Vasiliu), *Mihai din Pașcani* (Mihail Sadoveanu), *Ghedem din Botoșani* (Al. Cazaban), *Ion Bucureșteanu* (Sandu Eliad), *V. Grecu* (Victor Eftimiu), *Dela Milcov* (Cincinat Pavelescu), *De la Olt* (G. Barițiu), *Delaolt* (C. Dobrogeanu Gherea), *De la Siret* (Gh. I. Tăzlăuan), *de la Vrancea, della Vr.* (Barbu Ștefănescu-Delavrancea), *Delabaia* (I. Constantinescu Delabaia), *Delabârsa* (Șt. O. Iosif), *Delabrăila* (Panait Istrati), *Delacerna* (Al. Cerna- Rădulescu), *Delamizil* (George Ranetti); *Delabuzău, Delacâmpina, Deladâlga, Deladunăre, Delailfov, Delajiu, Delapecica, Delasălişte, Delabotoşani* (acestea din urmă folosite de scriitori și publiciști mai puțin cunoscuți); 5) *pseudonime provenite din formule onomastice de identificare specifice sistemului popular: Antonulu alu Pecurarului* (Anton Bacalbașa), *Ioanu Lenei Savului a lui Mihail Bogii, Florica Fichi* (Ioan Slavici); 6) *pseudonime derivate din nume de animale: Urechilă* (V. A. Urechia), *M. Ursu* (Sandu Eliad), *Nicolae al Lupului* (Nicolae I. Popescu). Faptul că, în cadrul pseudonimelor, am reușit să delimităm aceste clase reprezintă o dovadă că pseudonimele, ca și supranumele și poreclele, se apropie, prin gradul lor de semantizare, de numele comune, iar prin funcția lor de individualizare de numele proprii.

Scanned with OKEN Scanner

În continuare ne vom opri asupra delimitării unor clase semantice specifice doar pseudonimelor, rar poreclelor. Sfera semantică mai largă a pseudonimelor s-ar explica prin faptul că, de obicei, cei care apelează la pseudonime (artiștii, scriitorii) au fantezie și putere creatoare și, fiind vorba de propria lor persoană, își pot permite o libertate specifică în alegerea numelor. Astfel, vom întîlni pseudonime care urmăresc să impresioneze prin calitatea de nume străine: a) *spaniole*: *Don Antonio de las Baqualbasas, Don Ghitos de las Gambrinos y Mizilos, Don Alfonso, Don Anton, Don Asturio, Don Bazilio, Don Cezar, Don Quichotte, Don Chişot, Don Esteban, Don Jose, Don Lorenzo, Don Nedega, Don Priego, Don Rodrigo, Don Salust;* b) *italiene*: *don Pedro Ganglionni, Vittorio dall Freddo, Mico dela Pirandola, Bombardello Giaccomuzzi Lombroso* (Al. Hodoș); c) *germane*: *Kalman Blumenberg-Blumenblutt, Antoniu Blumenfeld, Onofrei din Borgoprund, Emil Hosenblutt, Johann Maria Falkenhein, Herman von Spertz* (Al. Hodoș); d) *orientale*: *Abdulah Salamalek Akadânlar, Mustafa Ali-Kara, Ahmet-Ali, Abdul Bacşil Meremet* (Al. Hodoș); e) *chineze*: *Puang-Hon-Ki, Vai-Ki-Ki, Wan-Puang-Ki* (B. P. Hașdeu); f) *maghiare*: *Onisifor Verboczi, Căpitanul de la Köpenick, Șandor Regătbeli* (Al. Hodoș); g) *antice*: *Aristoteles Pytagora, Demostene Nădrag, Mucius Nepos, Nerva Pompiliu Pink, Eudoxiu Specialistu, Mucius Horațius Cimus, Ulpiu-Traian Cucuruz, Arhimede Ionescu* (Al. Hodoș). Foarte des pesudonimele: a) *provin din nume livrești, ca reminiscențe ale lecturilor*: *Cyrano de Sân Martin, Yorick, Buffalo-Bill, Ivan Turbincă, Miguel Cervantes, Yago, Hamlet Montaureanu, Parsifal Obială, Hefaistos Oprea* (Al. Hodoș), *Falstaff* (I. L. Caragiale), *Figaro* (Al. Cazaban, Aurel Chirescu); b) *fac aluzie la personalități istorice*: *Iacob Iacobinul, Rabindranath Opincă, Nostradamus Popescu* (Al. Hodoș), *Sain-Simon* (Duiliu Zamfirescu); *Brutus, Cato, Miltiades* (M. Teliman); c) *conțin aluzii biblice*: *Cain & Abel, Proorocul Eremia, Sfântu-Gheorghe, Toma Necredinciosul;* d) *fac trimitere la o pretinsă origine nobilă*: *Costică baron de Fedelei, Io Trocar Voievod, Lăcustă Voevod, Logofătu Răutu* (Al. Hodoș); e) *reproduc pentru bărbați nume de femei și invers*: *Madam Caliopi, Caliope Teacă, Doamna Tirimpimpim* (Anton Bacalbașa), *Vera Comșa* (G. Călinescu), *Aura Grui, Manuela Opriș* (Mihai Gafița), *Mița Alambic, Mița Camarilla, Epaminonda Vănicu, Mița Cursista* (Al. Hodoș), *Th. Costan* (Constanța Hodoș), *Lia* (O. Goga).

Pseudonimele enumerate până aici sunt fie antroponime inventate, fie forme adaptate plecând de la nume deja existente, ilustrând, în grade diferite, spiritul inventiv al celor care le-au folosit, umorul și ironia lor, uneori nu numai spontaneitatea, ba chiar și plăcerea și amuzamentul cerute de încercarea de a găsi forme lingvistice cât mai expresive. Faptul că utilizatorii lor nu au vrut de foarte multe ori să fie identificați a dus și la apariția unor nume în care intenția de a masca identitatea este evidentă. Astfel, apar unele *nume-sintagmă*, cu un semantism frapant care, în ciuda intenției de a ascunde numele autorului, atrag atenția asupra procedeului mai mult decât oricare alt pseudonim: *Masca de catifea, Masca de*

Scanned with OKEN Scanner

fier, Omul cu mască, Omul cu mască de mătase (Felix Aderca); *Papagalul portocaliu, Papagalul roşu, Papagalul violet, Papagalul vioriu* (Tudor Arghezi în *Bilete de papagal*); *George Vânt de seară* (George Coşbuc), *Ion Fără Ţară* (Octavian Goga), *Ion Linie dreaptă, Talerul cu două feţe, Ion Vorbă-Dreaptă, O mică virgulă* (Al. Hodoş). O altfel de mascare a identităţii este obţinută prin plasarea articolului nehotărât alături de un substantiv ales în strânsă legătură cu subiectul articolului, al lucrării semnate astfel. Expresiile subsecvente nu se deosebesc de celelalte pseudonime decât prin modul în care sunt formate: *Un abonat din Moldova, Un revoluţionar din 1848, Un Român* (Vasile Alecsandri), *Un viitor exprelat* (Tudor Arghezi), *Un anonim, Un gazetar român, Un răcan, Un rezervist* (Anton Bacalbaşa), *Un ami de la France, Un bibliophile, Un paysan du Danube* (Gh. Bengescu), *Un fachirist convins, Un june monşer, Un june român, Un mare anonim, Un patriot român* (I. L. Caragiale), *Un anonim generos, Un astro log, Un fabulist fabulos* (Al. Hodoş), *Un realist, Un sociabil* (Garabet Ibrăileanu).

Ca structură, pseudonimul este construit frecvent prin *anagramare,* operaţiune care constă în schimbarea ordinii literelor în interiorul unui cuvânt sau în recombinarea unor iniţiale preluate într-o combinaţie grafică derutantă: *Aurod* (Aurel Alexandrescu-Dorna), *A. N. Ton* (Anton Bacalbaşa), *Aenzub* (Gheorghe Buznea), *Udar Unaeroub, Rabo* (Radu Boureanu), *Alban, Alcazar* (Alexandru Cazaban), *Boşcu* (G. Coşbuc). În istoria literaturii române rămân faimoase farsele pe care le-a jucat, prin folosirea anagramei, B. P. Hasdeu lui Titu Maiorescu şi „Convorbirilor literare". Cum spune G. Călinescu, printr-o poezie semnată *P. A. Călescu,* revista ajunge să-şi facă „propriul rechizitoriu". Din aceeaşi sursă aflăm că „Hasdeu recurgea şi la jocul de cuvinte, la acrostih (E. S. MIN. TIT. MAIORESCU)"[12]. Rămâne astfel lesne de observat cum anagrama şi acrostihul pun în discuţie însăşi denominaţia antroponimică, prin subtile manevre semantice: „de natură fie ermetică, fie culturalistă, implicând lexeme sau grupuri de lexeme"[13].

Ni se pare util să amintim că anagrama poate apărea nu numai ca semnătură încifrată, ci şi dizolvată în text, cu precădere în acelea versificate. Lui Ferdinand de Saussure îi revine meritul de a fi descoperit un asemenea nume propriu, Scipio, presărat în versul saturnin. Cercetarea a fost extinsă şi asupra liricii Renaşterii. În poezia lui Petrarca numele Laurei apare descompus şi reconstituit în diferite feluri („Erano i capei d'oro *all'aura* sparsi"). Procedeul apare şi la Poliziano iar, mai târziu, la Pascoli. Cum Saussure abandonase cercetarea, Jean Starobinski îi recitește manuscrisele şi-i mediatizează rezultatele. Astfel aflăm că în epitaful scris de către Angelo Poliziano pentru Filippo Lippi se ascunde numele lui Lorenzo Magnificul, din ordinul căruia se scriseseră versurile. Roman Jakobson cercetează la rândul său problema, considerând anagramele ascunse în text drept un semn al structurii poetice. Julia Kristeva, pornind de la Saussure, teoretizează asupra aceluiaşi subiect, dezvoltând conceptul de nume propriu ca *mot-théme,* nume structurat de text. Realizată pe cale criptografică, printr-o operaţie ermetică, anagrama nu va fi uşor

Scanned with OKEN Scanner

de reperat. Vor reuși însă cei care, intuind prezența unui asemenea *mot-théme*, vor ști să-l reconstituie prin coroborarea mai multor paliere interpretative.

O altă posibilitate de a structura pseudonimele o constituie apelul la *asteronime* (cuvinte alcătuite dintr-un semn grafic, din grupuri de semne grafice, sau dintr-o majusculă urmată sau nu de asemenea semne): A...; A***; V...A...; V***A***, **, ***; *** (V. Alecsandri); *** (mareșalul Al. Averescu). În sfârșit, *criptonimele* (nume împrumutate, imaginare sau reprezentate prin inițiale) pot îndeplini la rândul lor funcția de pseudonime. Pentru că de nume împrumutate sau imaginare ne-am ocupat mai sus, vom ilustra categoria doar prin seria reprezentată de inițiale: *f. a.*; *F. A. ; F. Ad; L. ik., F* (F. Aderca), *AG* (I. Agârbiceanu), *A. V., V. A.* (V. Alecsandri); *A., B. P., I., I. N. T., T, T. Ar.* (T. Arghezi); *AB; A. C. B. ; B; T. O. M. ; ab; Abe; Acebe* (Anton Bacalbașa); *C. ; i; I. L. C. ; Car...* (Caragiale). Ca structură și conținut aceste din urmă tipuri de pseudonime reprezintă adevărate *simboluri*, purtătoare ale unui semantism deloc transparent, chiar dacă unii cititori ar putea bănui că sub inițiale se ascunde un nume care începe cu literele respective. Pornind de la etimologia cuvântului *pseudonim* (= „nume fals"), Al. Graur face precizarea că inițialele și „frânturile" din nume nici n-ar trebui incluse în categoria pseudonimelor, pentru că nu sunt folosite întotdeauna pentru a ascunde ceva, de multe ori apărând ca semn al modestiei autorului[14].

Oricum, pseudonimul constituie o categorie antroponimică și se încadrează în marea categorie a numelor proprii, în definirea sa, ca nume propriu, fiind necesar să preferăm criteriului structural sau celui semantic, unul funcțional[15], câtă vreme noul nume desemnează, individualizează, identifică. Căci, chiar dacă identificarea ar fi „falsă", în sensul că noua formulă denominativă s-ar folosi doar pentru a ascunde numele real, *individualizarea* se realizează atât la *pseudonimele personale*, cât și la cele *colective: Matei Corbora* (folosit de T. Arghezi în colaborare cu Gala Galaction), *Ion și Cincinat* (I. L. Caragiale și Cincinat Pavelescu), *Horia Trandafir* (pseudonim colectiv folosit la „Societatea de mâine"), *D. C. T. &I. L. C.* (D. Teleor și I. L. Caragiale), *Nicanor & Co* (folosit la „Viața românească", de G. Ibrăileanu și de alții). Mai dificil poate fi pus în lumină fenomenul atunci când este vorba de *pseudonime identice ca formă, folosite de scriitori diferiți*: *Spanachidi* (folosit de I. L. Caragiale și de A. Bacalbașa), *De la Olt, Delaolt* (G. Barițiu și Constantin Dobrogeanu-Gherea), în asemenea cazuri putând fi vorba și de reacreditare, în sensul că unii scriitori folosesc pseudonimele altora, pentru a crea confuzie în ce privește propria identitate.

În literatură există însă și cazuri în care, fie simultan, fie succesiv, unul și același autor adoptă două sau mai multe pseudonime (Al. Hodoș a folosit peste 300). În realitate ele vor fi foarte ușor abandonate, fiind puține cazurile când pentru un scriitor rămâne încetățenit mai mult decât un singur pseudonim (Ion Barbu). Fenomenul rămâne totuși posibil pentru că folosirea pseudonimelor pare a reprezenta, mai ales în epoca noastră, un capriciu depinzând întru-totul de voința

Scanned with OKEN Scanner

individului. Așa se explică numărul mare de pseudonime folosite de unii scriitori, redundante, prin extensie, în orice descriere lexicografică de specialitate. Și, dacă ar fi să comparăm din nou pseudonimele cu supranumele, singura diferență care s-ar putea constata, în practica utilizării lingvistice, ar fi că acestea din urmă au o viață mai lungă, pentru că, chiar dacă individului îi displac, colectivitatea este cea care le atribuie și le impune. A se reține că, în ciuda unei atari realități, există și pseudonime care au fost atribuite de colegii de breaslă, fiind adoptate ulterior de către scriitorii înșiși: *V. de Cucurează, Alarie Pancici, Corbey* (Ion Slavici), *Don Asturio, Don Lorenzo, Loredano* (Duiliu Zamfirescu). Asemenea nume literare conțin adesea o notă de ironie, fiind de reținut doar în cazul în care scriitorii și le-au însușit public, deși atribuirea unui pseudonim de către o altă persoană, chiar dacă fenomenul nu este frecvent, nu reprezintă întotdeauna rodul unor glume. Iată ce îi scria, la 4 august 1938, E. Lovinescu unei anume Eugenia Banu, care-i trimisese manuscrisul unui roman, devenită, în chiar cuprinsul acelei scrisori, Bogdana Postelnicu: „«Din manuscrisul domniei-tale, fragmentul cu școala și al încercării de sinucidere a eroinei Ioana (așa numisem eroina) am întruchipat o nuvelă, *Ioana.* N-am schimbat nimic... Am scos doar unele pasaje pentru a ușura cantitatea manuscrisului. Semnătura e Bogdana Postelnicu, căreia îi trimit omagiile mele afectuoase cu ocazia debutului său literar»". Astfel Eugenia Banu a aflat că devenise scriitoarea Bogdana Postelnicu. Dar lucrurile nu se opresc aici, pentru că: „Mai târziu, tot el (E. Lovinescu – n. n.) a făcut un schimb de nume cu eroina romanului și eu am devenit Ioana Postelnicu, iar romanul a apărut sub titlul *Bogdana*"[16].

E. Lovinescu a fost și nașul literar al Sandei Movilă. Iată un fragment dintr-un interviu, elocvent pentru constatarea că, uneori, atribuirea unui pseudonim de către o altă persoană implică un risc, curgând până la dezacordul dintre nume și persoana pe care are menirea să o identifice: „Am trimis revistei «Sburătorul» poezia *Oarba*, sub semnătura Pieretta Delmonte. Ea a apărut însă, spre marea mea surpriză, sub numele Sanda Movilă. Invitată la redacție, imediat după aceea, l-am cunoscut pe Lovinescu, care, când m-a văzut atât de măruntă, și-a desfăcut brațele și a exclamat fericit: «Bine că nu ți-am spus Sanda Munte». Mi-a povestit atunci ceea ce a spus mai târziu în *Memorii*, că primul articol publicat, pe când era elev, fusese semnat Delmonte"[17].

Ionel Teodoreanu, în paginile romanului *Lorelei,* ne ia ca martori la „ceremonia" acordării unui pseudonim:

„Gabriela zâmbise mai departe. Apoi, cu un aer glumeț, îi pusese mâinile pe creștet, spunându-i c-o nazalizare tărăgănată:

– Ca Ioan pe Isus te botez în apele Iordanului: Luli, noul cântec. Nu-nu-nu! Îți trebuie un nou nume, de scriitor...

Mâinile Gabrielei pluteau pe creștetul ei. Căuta un nume. Părul lui Luli era negru, negru – și deodată, ca o comoară de aur, din adâncul părului desprinsă, numele se ivi cu silabe blonde ca soarele.

Scanned with OKEN Scanner

– Lorelei.

Luli o privise întrebător, după o absență...

– Lorelei; numele tău de scriitor.

– Glumești, Gabico, – vorbise Luli dând din cap. Dar c-o pornire copilărească, apucase numele dăruit, cercetându-l.

- Da, e frumos Lorelei.

Era în noapte, ca și-n apele Rhinului, numele vechii legende. "[18]

Chiar dacă pseudonimele au, în marea lor majoritate, o existență efemeră, multe dintre ele tind să se fixeze, substituindu-se puțin câte puțin numelui real, uneori până la a fi adoptate ca atare și de urmașii celor ce le-au folosit. Dar, până la oficializarea lor într-o astfel de calitate, pseudonimele rămân nume aflate în apropierea sistemului de denominație recunoscut ca normativ, fără a face parte însă din acesta. Pe de altă parte, exceptând calea de apariție (nu sunt atribuite de către colectivitate, ci inventate de cei care le adoptă), pseudonimele au cam aceleași funcții denominative cu supranumele. De aceea, credem că nu greșim afirmând că ele trebuie considerate *supranume de o natură particulară, care în sistemul de denominație se prezintă ca un adaos la numele oficial* (Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Ion Păun-Pincio...), *sau ca un substitut al acestuia* (George Bacovia, Tudor Arghezi, Gala Galaction).

2. Dacă analizăm ce categorie de indivizi adoptă alt nume decât cel real, în viața publică, vom observa că numele inventate sunt folosite cu predilecție de către artiști, în sensul larg al cuvântului (excepție fac numele conspirative, folosite și de politicieni, revoluționari, considerate de către Al. Graur drept o categorie deosebită a pseudonimelor[19]). În cele ce urmează vom încerca să abordăm apariția pseudonimiei în literatura română, identificând factorii care au favorizat folosirea acesteia. Dacă pentru celelalte categorii de nume stabilirea momentului apariției lor istorice rămâne dificilă, pentru pseudonimul literar românesc identificarea este posibilă, în cazul în care se vor corobora mijloacele investigative procurate de onomastică cu datele specifice oferite, în acest sens, de istoria literaturii.

Problema trebuie pusă în legătură cu apariția și dezvoltarea literaturii originale românești. Se știe că primele creații literare au avut și la noi caracter oral și anonim. Necunoscându-li-se autorii, nu putem vorbi de numele acestora, cu atât mai puțin despre eventualele lor pseudonime. Deși cronicile, care au urmat, aveau o circulație restrânsă, fiind adesea interpolate, plăsmuitorii lor își dădeau totuși seama de importanța celor afirmate în text și își asumau răspunderea în fața posterității pentru cele spuse astfel. „A scrie ocară vecinică unui neam, nici ieste șagă", deoarece „scrisoarea ieste un lucru vecinicu", zice Miron Costin, în predoslovia la *De neamul moldovenilor*. Cel care scrie trebuie să răspundă în fața urmașilor. „Eu voi da seamă de ale mele câte scriu", afirmă,

Scanned with OKEN Scanner

în altă parte, același Miron Costin, procurând astfel dovada că, printre cărturarii români, se conștientizase ideea că scrisul e dator să slujească adevărul, indiferent dacă acest adevăr va fi sau nu bine primit. Subliniem această idee pentru că ea reprezintă elementul catalizator principal al procesului de formare a conștiinței scriitoricești pe teren românesc, în cadrul căruia numele tipărit va marca trecerea, și în literatură, de la „ne-numit" (= anonim) la „numit".

Dar nu întotdeauna au existat condiții care să încurajeze această atitudine. Ne gândim la *Istoria ieroglifică*, a lui Dimitrie Cantemir. Lucrare a unui cărturar pentru care nu se punea problema absenței conștiinței auctoriale, *Istoria* nu este totuși un text „la îndemână", fiind scris dintr-o perspectivă estetică și într-o cheie a stilului care-l făcea să se deschidă pentru acela care era „într-un gând" cu autorul, și să rămână distant față de cititorul nedorit. Situația apare cu atât mai evidentă dacă urmărim felul în care este indicată paternitatea lucrării în manuscrisul original. Pe pagina de titlu, în locul autorului, după cuvântul *ta'lif* (în arabă, în original = „alcătuit de"), urmează un ornament ce conține în realitate numele domnitorului, scris cu caractere arabe, în transcriere: *Dimitri Bek Khantimir*[20], iar, în spațiile goale ale vignetei, un număr în cifre latine, care, în corespondențele lor slavone, refac același nume: *Dimitrii Cantemir*. Pagina de titlu conține deci o *dublă criptogramă*, cât se poate de grăitoare în ceea ce privește dorința de a exprima cifrat paternitatea lucrării. Cartea rămâne semnată, dar în așa fel încât nu oricine să poată afla autorul, căci semnătura era codificată de simboluri greu de descifrat. Chiar dacă nu reprezintă o semnătură falsă, în sensul că nu se dă un alt nume, dubla criptogramă a lui Cantemir echivalează cu recursul la pseudonimie al scriitorilor de mai târziu, care vor folosi în mod conștient nume inventate, false, pentru a se sustrage cenzurii și neplăcerilor provocate de afirmarea unor idei îndrăznețe, care ar putea deranja.

Ceva mai târziu, Ion Budai-Deleanu va recurge și el la artificii denominative în indicarea paternității poemului *Țiganiada*. Dăm mai jos numele său întreg: *Țiganiada sau Tabăra-țiganilor, poemation eroi-comico-satiricesc alcătuit în douăsprezece cântece de Leonachi Dianeu îmbogățit cu multe însămnări și luări aminte critece, filosofice, istorice, filologhice și gramatice, de către Mitru Perea și alții mai mulți, în anul 1800*. Intenția nu era însă aceea de a ascunde paternitatea lucrării, așa cum textul pare a sugera, ci de a sublinia ideea convenției literare, prin care autorul încerca să întărească puterea de sugestie a textului. Iată cât de disimulat – ironic dialoghează Leonachi Dianeu, alias Ion Budai-Deleanu, cu prietenul său Mitru Perea, alias Petru Maior, jucând și comedia filologică a respectului față de sursele de informare istorică, scrise și orale: „Cu toate aceste, dragul meu Pereo! Multe am scris acolo ce poate că la mulți nu le va plăcea, însă toate adevărate. Greu era a vicleni cronica și a scrie într-alt chip, căci din fir în păr așa găsii scrie la cele doao mai sus numite cronice, iar cele alalte am luat din gura Mârzii"[21] (alt personaj fictiv, citat în *Epistolia închinătoare*).

Scanned with OKEN Scanner

A existat în istoria literaturii noastre o perioadă (începutul secolului trecut) în care domina: „o idee minoră asupra literaturii, care explică parțiala desconsiderare și o anume indiferență față de propriile compuneri”[22]. Faptul rămâne explicabil, câtă vreme, în epoca respectivă, se acorda importanță nu atât originii „ambalajului” în care se prezentau gândurile, cât circulației acestora. Neexistând o idee clară asupra paternității informațiilor, acestea puteau fi împrumutate, preluate, însușite fără reținere, apoi expuse ca proprii sau originale, astfel încât „până târziu operele considerate interesante sunt traduse fără să se menționeze decât că fuseseră compuse de un bărbat înțelept”, întrucât faima: „valora mai mult decât numele și prenumele”[23]. Totuși, o dată cu modernizarea instituțională a culturii, asumarea paternității celor scrise devine tot mai răspândită. În revistele vremii apar discuții care încearcă să soluționeze problema răspunderii celor afirmate prin scris. Iată ce spunea Ion Heliade-Rădulescu într-un articol publicat în „Curierul românesc”, reprodus cu mici retușuri în „Curier de ambe sexe” în același an (1840), reluat apoi în „Dacia literară”: „Cine voiește a i se cinsti *persoana* și *numele* trebuie a-și face cunoscut publicului cetitor persoana și numele său”[24]. Aceleași probleme îl frământă și pe George Barițiu care, referindu-se la condițiile specifice activității publicistice transilvănene, spunea într-o *Înștiințare literară* din 1838: „Poate cineva la scrierile sale să-și puie numele cel adevărat sau altul, iscodit, dar anonim nu putem să tipărim.” Ascunderea identității în spatele unui nume „iscodit” constituie o uzanță proprie publicisticii din țările „unde tiparul zace sub jugul de fier”. Chiar și după 10 ani, când pare a se fi ajuns la o relativă libertate a presei, George Barițiu, adversarul anonimității, considera că aceia care semnează cu pseudonime, deci: „nemărturisiți redacției”, „nu o știu vrednică de încrederea lor”[25].

De la acele discuții a trecut aproape un secol și jumătate, timp în care publiciștii și scriitorii au semnat fie cu numele adevărat, fie cu pseudonime, în funcție de condițiile în care au scris sau de voința de a semna ori nu cu numele real. Contrar așteptărilor lui George Barițiu, pseudonimele nu s-au împuținat în epocile de reală libertate a presei, ci, în mod paradoxal, s-au înmulțit, pentru că disputele, orgoliile și: „exploziile temperamentale”[26] au cerut un spațiu adecvat de desfășurare. Dovada folosirii intense a pseudonimelor la noi o constituie materialul extraordinar de bogat cuprins în *Dicționarul de pseudonime* alcătuit de Mihail Straje, din 1973, care înregistrează pseudonimele utilizate de diverși autori până în preajma anului 1940, în cazul scriitorilor care și-au continuat activitatea fiind date, pentru a avea o privire globală, și informații care depășesc această limită. Aceleași lucruri pot fi spuse și despre perioada de până la revoluția din 1989, interval în care categoria pseudonimelor a fost mai slab reprezentată, abia după această dată publicistica reîncepând să adăpostească masiv un asemenea mod de a semna.

Am făcut acest scurt excurs în istoria literară românească pentru a sublinia încă o dată realitatea că apariția pseudonimelor și evoluția lor se explică istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Nu putem vorbi de pseudonime decât după ce apare conștiința scriitoricească, pentru că numai atunci un scriitor începe să realizeze că a semna o operă este o datorie și un motiv de mândrie. El va semna cu numele său, asumându-și responsabilitatea pentru cele afirmate, sau va semna cu un alt nume fie pentru că libertatea îi este îngrădită, fie pentru că așa dorește, din motive personale. Oricum, rațiunile care au determinat anonimatul în diferitele epoci istorice nu diferă prea mult între ele. În oricare din secvențele aceluiași interval, poate fi vorba de dorința de a ataca un adversar, fără ca acesta să poată afla cine-l lovește, de lipsa de curaj în manifestarea unor opinii, de neîncrederea în forțele proprii, de modestie, de prudență, de modă, de dorința autorului de a rămâne necunoscut sau de a nu-și pune în evidență intențiile. Vom încerca să exemplificăm respectiva stare de fapt prin mărturiile unor autori care au folosit pseudonime, dezvăluind motivele pentru care au ales o asemenea modalitate de a-și semna operele. Iată un fragment dintr-un interviu dat în 1936, de publicistul Constantin Coman:

„– Am publicat în urmă câteva articole în «Rampa», bineînțeles, sub pseudonim.

– De ce spui «bineînțeles»?

– Eu așa credeam pe atunci, că un tânăr e nevoit să semneze cu pseudonime. Și îmi schimbam pseudonimele de la un articol la altul, până m-a lămurit un scriitor mai bătrân că numai semnând cu adevăratul nume poți deveni constant în publicistică”[27].

Ion Pas a dat, la rândul său, interviuri în care lămurește legenda pseudonimului folosit în opera literară:

„– Pseudonimul dumneavoastră literar a constituit un rebus multă vreme discutat. Destăinuiți-ne misterul: este antroponimic civil sau pseudonim?

– Și unul, și altul!

– Cum adică??

– Este nume propriu, parte din el, și totodată pseudonim literar. De la părinți m-am numit Pascu – Ioan Marin Pascu. Tatăl meu s-a chemat Marin Pascu. Din Pascu am făcut *Pas,* scurtându-l prin renunțarea la particula finală. Vezi, prin urmare, că jumătate este nume propriu, numele meu propriu, și totodată pseudonim. Mi s-a părut că *Pas* sună mai bine literar, are oarecare semnificație. *Pas*... și așa am rămas pentru totdeauna. Ca scriitor am mers *în pas* cu vremea”[28].

Într-un incitant și subtil studiu, Jean Starobinski analizează motivele pentru care Henry Beyle a semnat cu pseudonimul Stendhal. Starobinski demonstrează că, în cazul discutat, recursul la pseudonimie nu ascundea dorința de a rămâne în anonimat: „căci Stendhal nu urmărește să se sustragă sistemului de valori nominale decât pentru a și le subordona mai bine și a dispune mai deplin de ele”[29]. „Dacă refuză patronimul Beyle”, Stendhal: „o face pentru că descoperă în el o predestinare căreia înțelege să i se sustragă. Ea îl ține legat de Franța, de Grenoble, de clasa burgheză, de universul patern al economiei și al calculului sordid”[30]. Luându-și

inv. 182445

Scanned with OKEN Scanner

un alt nume, Stendhal și-a creat un nou destin, o altă apartenență socială, o altă patrie morală (Stendhal este numele unui oraș prusac). Numele imaginar îi va servi drept „mască" și-l va ajuta la înțelegerea vieții sociale reale, „transmițându-și totodată semnalmentul simbolic către alte conștiințe". Prin pseudonim se vede strădania: „de a păstra pe de o parte această singularitate [a vieții – n. n.], ruinând ori *falsificând*, pe de altă parte, reciprocitatea conștiințelor"[31]. Nu poți opri lumea să se servească de nume, dar poți să faci ca numele să nu te mai desemneze. Folosirea pseudonimului realizează aici o ruptură a relației cu numele înțeles ca „numitor comun" între „ființa profundă și ființa socială", deci o separare a celor două lumi, a căror „unire" fusese posibilă „prin intermediul limbajului". Stendhal și-a dorit gloria, faima, a dorit să-și facă un „nume", dar unul care să-i lase deplina libertate de creație, îngăduindu-i personalității sale să-și găsească chipul real în opera de maturitate. Stendhal a putut rămâne astfel pseudonimul stabil, invariabil, celelalte dovedindu-se episodice, instabile (*Dominique, Salviati,* apoi altele ridicole, precum *Cotonnet, Bombet, Charnier, Baron de Cutendre, William Crocodile*).

Folosirea concomitentă a mai multor pseudonime de către același autor nu constituie întotdeauna dovada că autorul de text vrea să-și ascundă identitatea, după cum atunci când semnează consecvent cu același pseudonim, aproape încetează de a mai utiliza un nume fals, acesta devenind unul „adoptat". Pseudonimul poate reprezenta o: „fantezie sau o plăcere ca oricare alta [...] Un singur pseudonim e condamnabil, acela în dosul căruia cineva voiește să lovească un adversar sau să arunce în circulație o idee pe care nu are curajul să o susție cu propriul nume"[32]. Celelalte, însă, spun ceea ce vor să spună.

3. Orice operă literară există prin limbă, prin cuvânt, și reprezintă rezultatul unui act de creație. Lectura sa presupune: „o convenție, susținută cu ireductibile legături între scriitor și cititor, ultimul fiind chemat să refacă lucid, dar și cu vibrație afectivă, itinerarul complex și de fiecare dată unic al procesului de creație"[33]. Așadar cititorul, prin lectură, trebuie să re-creeze, adică să descifreze și să reconstituie sensurile operei literare. Receptarea mesajului său este condiționată de raportarea: „la mediul social, deoarece toate elementele triadei *autor-operă-cititor* aparțin unei anumite structuri sociale concrete"[34]. Se adaugă, în acest proces, și factori ce țin de cultură, psihologie, istorie. Cum anume acționează acești factori pentru a determina *un cititor* să aleagă pentru lectură *opera* unui anumit *autor?* Ce anume trebuie să conțină o operă pentru *a invita, a incita cititorul* să încerce să-i descifreze sensurile?

Vor exista, în primul rând, motivații ce țin de structura și disponibilitatea fiecărui potențial cititor: vârstă, epocă, temperament, cultură. Intervin apoi factori ce vizează modalitatea de prezentare în public a cărții, felul în care aceasta reușește să atragă atenția printr-o prezentare grafică adecvată. În sfârșit, dar nu în ultimul

Scanned with OKEN Scanner

rând, vor acționa acele elemente care țin de „aparatul textual" al lecturii, numite de Gérard Genette „praguri"[35], care: „constituie o zonă difuză de contact între text și ceea ce se află dincolo de el, *un loc de întâlnire între autor și publicul său* (s. n.)"[36]. E vorba de titlul operei, de prefață, de note, de dedicații, de epigrafele care însoțesc textul, numele autorului rămânând, spune Doina Comloșan: „un simplu indiciu editorial, fără nici o legătură pertinentă cu conținutul și forma textului"[37]. Afirmațiile referitoare la autor, atât de tranșante[38], pot părea întemeiate, însă doar la prima vedere, în cazul debutanților sau al autorilor care nu au dat încă o operă care să rețină atenția publicului sau criticii, astfel încât numele lor să spună, să comunice ceva cititorilor. În realitate, simplul fapt că, alături de titlul cărții, ca nume al textului, pe copertă apare încă un nume, face ca acesta din urmă să capete un înțeles corelat. Sigur că noua semantizare dă naștere unui sem parțial relevant, dar procesul se produce. Și într-un asemenea caz putem vorbi deci despre realizarea sensului referențial al numelui de autor, pentru că același nume, desprins de pe coperta cărții, nu va spune nimic eventualului cititor.

Sensul referențial se motivează pregnant în cazul personalităților cunoscute de un public larg. Vor interveni în această situație și elemente conotative, ce depind de factori istorici, sociali, culturali, individuali. Un cititor iubitor de poezie, văzând pe coperta unei cărți numele lui Lucian Blaga, va ști că, citind textul inclus în volum, va descoperi o operă în care poezia coabitează cu filozofia și în care lirismul freamătă de marile întrebări ale existenței. Tot așa, reținând ceea ce spunea E. Lovinescu, numele lui George Bacovia îi va sugera o lume lăuntrică deprimantă, dominată de „toamne reci, cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator", cu o: „atmosferă de plumb, în care plutește obsesia morții și a neantului"[39]. Pentru cititorul avizat, alături de titlu, *numele autorului reprezintă deci o invitație la lectură*. În momentul în care alege o anumită carte, cititorul este deja pregătit pentru a recepta textul, numele de autor și numele textului constituind tot atâtea „chei" în pătrunderea universului operei. Afirmația rămâne valabilă, în ciuda celor spuse de unii comentatori, și în cazul numelor neimpuse încă, o situație similară aparând chiar și în cazul literaturii de consum, care satisface gusturile unui public larg, dar mediocru, unde popularizarea numelor se face prin „bombardarea" cititorilor cu o suită de informații (corelate) referitoare la calitatea lor de subproduse culturale.

Afirmam mai sus că invitația inițială la lectură este declanșată deopotrivă de indicarea numelui autorului și a unui titlu. Sigur că, în practica tipografică și editorială, acestea au devenit necesare doar cu timpul, dar în epoca modernă sunt indispensabile. Dacă titlul, în general, rămâne acordat de către autor, fiind menit să individualizeze textul într-un mod original și de neconfundat, numele de autor este de obicei moștenit de la părinți (cel de familie), ori atribuit de către aceștia la naștere (prenumele). Aceste nume pot avea sau nu un complex sonor adecvat întâlnirii, pot fi ușor sau greu de reținut. E posibil deci să apară situații în care

Scanned with OKEN Scanner

purtătorul de nume nu este mulțumit de el, motiv pentru care va recurge la înfrumusețarea sa (*Panait Stanciof* devine *Panait Cerna, Constantin Cass* devine *Constantin Dobrogeanu-Gherea, A. Hecht* devine *I. A. Candrea, Dimitrie Cosmad* devine *Dimitrie Bolintineanu*), sau la schimbarea lui totală, prin apelul la un *pseudonim*, așa cum am arătat în prima parte a cercetării noastre. Folosirea în mod permanent a aceluiași pseudonim va determina cunoașterea autorului de către cititor numai prin acesta (*Tudor Arghezi, Gala Galaction, Ion Barbu*).

Numele autorului se leagă de titlul operei și invers. Este important ca amândouă aceste realități să nu fie disociate, așa cum se face foarte frecvent, pentru ca interpretarea, aprecierea și înțelegerea textului să se producă prin raportarea la contextul în care a fost creată opera și chiar la identitatea autorului. Câtă vreme legătura dintre autor și receptor se face prin operă, pentru un iubitor de poezie autorul *Jocului secund* se va numi Ion Barbu, iar matematicianul, *Dan Barbilian*. Ambele nume trimit la același referent, dar, dacă pentru un matematician nu are prea mare importanță faptul că Dan Barbilian a fost și poet, pentru cine citește poeziile creatorului literar Ion Barbu calitatea de matematician catalizează simbolurile poetice. Pe de altă parte, receptorul, cititorul, adăugă cu fiecare lectură încă o componentă la semantica textului, proces în care rămâne implicat și numele autorului (ne referim aici la sensul referențial și conotativ al numelui propriu). Pentru cititor numele autorului constituie garanția unei lecturi de care nu va fi dezamăgit, pentru că se așteaptă la un anumit tip de lectură; numele adoptat în calitate de creator constituie o asigurare în ceea ce privește valoarea operei și, o dată ce s-a afirmat, un scriitor va încerca să mențină standardul de calitate al numelui său. După ce și-a creat un nume, el va încerca mereu să și-l reconfirme, prin calitatea fiecărei opere nou create.

În sensul străduaniei ca opera să devină o garanție a numelui, este interesantă dorința de a se verifica a scriitorului de origine rusă, dar care a trăit în Franța, Romain Gary (numele adevărat Roman Kacew)[40]. După ce a primit premiul „Goncourt", cu romanul *Les racines du ciel*, în 1956, și, după ce a semnat în paralel cu pseudonimul Fosco Sinibaldi, autorul a adoptat un alt nume de scriitor, cunoscut ca aparținându-i doar după sinuciderea sa, în 1980. Pseudonimul Emile Ajar îl va impune încă o dată în lumea literelor franceze, dovadă că a obținut din nou, în 1975, același premiu. Înțelegerea modalității în care trebuie interpretată seria antroponimică adoptată de scriitorul în cauză ne poate fi ușurată dacă vom medita asupra devizei lui artistice: „Recommencer, revivre, être un autre, telle fut la grande tentation de mon existence". Cele două premii, primite sub identități diferite, ascunse fiecare de câte un pseudonim (Romain Gary, ca „nom de plume", și Emile Ajar, ca „pseudonyme"), atestă talentul incontestabil al scriitorului. Acesta, manifestat în operă, va impune autorul nu sub numele real, cu rezonanțe rusești, ci prin două pseudonime. Romain Gary și Emile Ajar l-au învins deci pe Roman Kacew, câtă vreme pseudonimele au rămas, numele rusesc fiind uitat.

Scanned with OKEN Scanner

Cazuri similare de verificare a scrisului, de întrecere cu sine, există și în literatura română. În 1935, apărea romanul *S. O. S.*, semnat *Un anonim*. Acest „anonim" se va dovedi a fi, de fapt, Sarina Cassvan, autoare, la acea dată, a patruzeci de volume. Iată un fragment dintr-un interviu acordat de ea în iulie 1935:

„– Așadar, dvs. sânteți autoarea lui *S. O. S.*

– Eu.

– Dvs. ați avut atâta lipsă de orgoliu, atâta curaj – aș putea spune – să nu semnați o carte, o lucrare care înseamnă chiar când ai un patrimoniu rarisim, de patruzeci de volume, înseamnă, în cel mai rău caz, al patruzeci și unulea volum?

– Da, tot eu.

– Trebuie să-mi concedeți că nu e atât de simplu. Bănuiesc că nu e numai o chestie de reclamă inedită. Dacă cumva nu e deloc chestie de reclamă.

– Exact: deloc... E o poveste mai puțin amuzantă, dar nu vreau să înduioșăm pe nimeni și te rog să socotești valabil răspunsul meu. Voiam să-mi verific scrisul. În ultima vreme, m-am pus la adăpostul anonimatului în tot ce am făcut și n-am avut a mă plânge... Așadar am vrut să mă încredințez dacă *autoritatea unui nume poate adăuga sau dăuna operei* (s. n.) și n-am dat greș. Acum știu tot ce doream să știu. Un lucru bun trăiește și fără colegi de presă care îți strecoară notițe «binevoitoare» la gazete, și un lucru prost se prăbușește cu tot edificiul de laude și clișee puse amabil de camarazi în pagina întâi"[41].

Alt scriitor cunoscut, Sergiu Dan, a preferat, în 1934, să participe la un concurs semnând cu pseudonim. Rațiunile alegerii acestei căi de afirmare le găsim explicate în răspunsul dat unui reporter:

„– Deși sunt un scriitor «cu circulație», cum binevoiești să afirmi dumneata – gândindu-te probabil la amănuntul curios că romanele mele anterioare au devenit intruvabile – n-am stat la îndoială să trimit textul ultimului meu roman, *Arsenic,* editurii Cultura Națională, spre a fi supus juriului însărcinat cu decernarea premiului «Eforie – Techirghiol». Cât privește chipul anonim de care mi-ai amintit, mă grăbesc să-ți răspund că-mi convine de minune. *Una din voluptățile mele cele mai profunde vine tocmai din dorința de a mă pierde în anonimat* (s.n.). Aș fi preferat chiar ca *Arsenic* să nu apară sub numele meu, ci mai curând sub numele doctorului George Filimon, fostul intern de la Hotel-Dieu, Paris. Este numele personajului meu central, dacă e îngăduit să spun asta, fiindcă, după ce mă gândesc mai bine, îmi dau seama că, dimpotrivă, eu sunt un personaj de al lui"[42].

În pofida „anonimatului", romanul a fost premiat și, implicit, talentul scriitorului recunoscut. Exemplele date aici vorbesc despre cazuri fericite. Nu întotdeauna însă norocul a stat de partea talentului, în unele situații factori subiectivi și conjuncturali acționând potrivnic (vezi receptarea, în epocă, a operei lui Shakespeare[43], ori odiseea romanului *Ghepardul,* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, a cărui publicare a fost refuzată de către Elio Vittorini, el însuși un mare

Scanned with OKEN Scanner

prozator, pentru ca, apărut în 1958, după moartea autorului, să primească premiul „Strega").

Identificat printr-un nume real sau prin pseudonim, autorul își are importanța sa în nașterea și în viața operei literare. Simpla rostire a unui nume de autor poate induce o anumită atmosferă, poate trimite la un anumit tip de poezie sau la un anumit tip de roman. Fără a identifica autorul cu vocea auctorială, într-o interpretare corectă a operei trebuie să ținem totuși cont de calitatea sa de „părinte" al actului intenţional, opera. Ne referim aici la textele care rămân și care nu sunt, cum am fi tentați să credem, fructul unei inspirații „divine", care acționează autonom. Aceasta cu atât mai mult, cu cât adesea gândurile, sentimentele, faptele provin din experiența de viață a autorului, iar transpunerea acestora într-un limbaj coerent, plin de semnificații, implică uneori o apropiere aproape biografică, de jurnal, față de realitatea evocată. Același efort îl va resimți și cititorul, în procesul lecturii, prin descifrarea semnificației mesajului, care este astfel structurat, încât să fie unic în felul său, deși ambiguu și deschis mai multor interpretări. Textul literar propune ipoteza unei realități posibile, dar verificabile, iar, în descifrarea sensului acestei realități, nu e întotdeauna absurd să identificăm autorul cu personajele sale, așa cum nu este de neglijat constatarea că autorul se poate și detașa de universul nou creat.

Apropierea și depărtarea față de universul ficțional constituie expresia aceleiași libertăți de creație, care poate curge până la: „solidaritatea manifestă dintre *autor* și *narator* (cel din urmă fiind un *personaj* mai special), ca semn al unei nedisimulate dominații a autorului în raport cu lumea sa"[44]. Studiind noțiunea de „autor", Paul Cornea constata că ea: „acoperă o gamă diversă de «roluri» și e angajată, cu impact variabil, în diverse sfere ale vieții culturale"[45]. Se distinge astfel o funcție de ordin *semiotic,* în sensul că „autorul, înțeles ca «totalitate a operelor create», joacă rolul unui «cod» în interpretarea diverselor sale lucrări". Înglobând particularitățile de limbă și de text, simbolistica și constantele de viziune specifice operei, noțiunea de autor se poate dilata până la a deveni un model în conștiința publică, imaginea pe care cititorii și-o formează despre autor transformându-se într-un factor de incitare la lectura operelor sale. Se știe, de pildă, în ce măsură, după tragedia petrecută cu Eminescu, în 1883, interesul pentru opera sa a crescut printre cititorii români. „Ca proprietar al operei, titular al drepturilor de «copy right» și al contractului tacit de lectură (cu un anumit segment al publicului) - spune Paul Cornea – autorul e un personaj central al instituției literare. El suscită lupte de interese, e subiect și obiect de publicitate. Curiozitatea față de activitatea și persoana sa, deși uneori se manifestă sub forme vulgare (privirea prin gaura cheii) ori alimentează tendințe de proiecție mitică, reprezintă totuși un factor, deloc neglijabil, în difuzarea cărții și în promovarea creației literare"[46].

Numele autorului constituie pentru operă un factor de luat în seamă, implicând și definirea cărții ca produs social, care intră în circulația generală de bunuri. Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

în ciuda faptului că, în privința semanticii textuale, rămâne adevărată constatarea că: „«experiențele» strict personale – ținând de «variația idiolectală» în receptare și de «cunoașterea» de către receptor a experienței poetului – nu pot și nu trebuie incluse într-un model al producerii sensului"[47]. Pe de altă parte, cum am mai spus, numele autorului desemnează persoana, iar nu „substanța creatoare" a operei, care rămâne, în ultimă instanță, coreferențială sistemului în care autorul este părintele și proprietarul creației sale, pentru care își asumă o responsabilitate culturală și socială. Cum spunea Jean-Louis Baudry, numele autorului rămâne legat de text inclusiv deoarece: „considerându-se responsabil de el, înscrie acest text în felul în care îi e specific și în relații particulare (de aprobare, de apărare, de inconștiență, de opoziție sau de subversiune) cu corpul social"[48].

Numele autorului nu este însă indiferent operei ficționale și pentru că referă infrastructural la o anumită operă. O ilustrare convingătoare a acestei funcții a numelui, de „programator" al textului, o face Marcelin Pleynet, analizând *Cânturile lui Maldoror,* publicate între 1868-1869 de Lautréamont, pseudonimul literar al lui Isidor Lucien Ducasse. „Înainte de a deschide cartea și chiar înainte de a-i citi titlul – spune Marcelin Pleynet – cititorul a intrat deja în contact cu ceea ce constituie travaliul scriitorului, și anume cu transformarea titlului romanului lui Eugén Sue, LATREAuMONT într-un nume LAuTREAMONT, care va semna «alt» roman"[49]. Cercetătorul pornește de la studiul ediției complete a *Cânturilor,* adunate sub numele, ușor modificat, al unui roman de senzație. Caracterul citațional (romanul lui Sue) și transformațional (LatréaUmont, LaUtréamont) al pseudonimului adoptat este înscris pe pagina de titlu a cărții. Scriitorul se recunoaște ca autor în această ipostază paradoxală, numele constituind mărturia unui travaliu pre-textual asupra semnificantului, „care ia în considerare și își asumă implicațiile literare". Isidor Lucien, conte de Ducasse, alias Lautréamont, ne propune o lectură diacronică a existenței, în cheie poetică, pornind de la eroul Latréaumont al lui Eugéne Sue, din romanul cu același titlu, programându-și polemic poemele romantice ca nesituate „la granița romanului negru și a romanului popular cu foiletonul". Modul în care trebuie să interpretăm „dubla inscripție inaugurală" (pseudonim și titlu) a afirmării paternității textului rămâne aceea a integrării sale într-un complex intertextual. În consecință, numele autorului, alături de numele textului, va căpăta o expresivitate conotativă, după cum opera va fi capabilă: „să vorbească fiecăruia după dorința și așteptarea acestuia, dezvăluind atâtea înțelesuri câți cititori are"[50].

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Albert Dauzat, *Les noms...*, pass.

2 Ștefan, Pașca, *Nume de persoane...*, 1936; Alexandru Graur, *Nume de persoane...*, 1965.

3 *Dictionaire de la linguistique*, Paris, Larousse, 1973, s. v.

4 Ion Roșianu, *O problemă onomastică în discuție: categoriile antroponimice*, în „Limba română", XXV, 1976, nr. 3, p. 298. Supranumele reprezintă „acea categorie antroponimică, specifică sistemului popular, neoficial, de denominație personală, care cuprinde unul sau mai multe elemente denominative suplimentare numelui oficial al unei persoane sau colectivității. În consecință, supranumele nu trebuie înțeles decât ca *fiind un adaos la numele oficial sau un substitut al acestuia* (s. n.), indiferent de nuanța căruia i se circumscrie (afectivă, neafectivă etc.)".

5 Albert Dauzat, *Les noms...*, p. 175.

6 Ion Roșianu, *Observații asupra sistemului popular de denominație personală în Transilvania*, în „Limbă și literatură", XII, 1966, p. 346.

7 Albert Dauzat, *Les noms...*, p. 11.

8 Sabina Teiuș, *Referitor la sfera și locul onomasticii în lingvistică*, în „Studii și materiale de onomastică", p. 7-11.

9 Ion Roșianu, *Conținutul numelor proprii*, în „Cercetări de lingvistică", XVII, 1972, nr. 2, p. 198.

10 Viorica Florea, *Observații asupra sensului numelui propriu*, în „Studii de onomastică", II, 1981, p. 47.

11 Victor Vascenco, *Sens referențial, sens denotativ și sens conotativ. Cu privire specială asupra onomasticii*, în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 77.

12 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p. 380.

13 Cesare Brandi, *Teoria...*, p. 208.

14 Al. Graur, *Pseudonime*, în „Limba română", XXXII, 1983, nr. 6, p. 543.

15 Vezi Marius Oros, *Despre caracterul specific al toponimiei*, în „Studii de onomastică", III, 1982, p. 194.

16 *Romanul românesc în interviuri*, II, partea II, p. 1101.

17 *Ibidem*, II, partea I, p. 532.

18 Ionel Teodoreanu, *Lorelei*, București, Editura Cartea Românească, 1935, p. 43.

19 Al. Graur, *Nume de persoane...*, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

20 Cf. Virgil Cândea și Abdurrahman El. Said Ismail, *Semnătura lui Dimitrie Cantemir în arabă*, în „Luceafărul", XVI, 1973, nr. 45, p. 1.
21 Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, I, București, E. S. P. L. A., 1958, p. 9.
22 Leon Volovici, *Apariția scriitorului în cultura românească*, Iași, Editura Junimea, 1976, p. 16.
23 Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, Editura pentru Literatură , 1969, p. 80.
24 Ion Heliade-Rădulescu, *Pseudonimele*, în „Curierul românesc", nr. 7/1840.
25 Cf. Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime*, București, Editura Minerva, 1973, p. IX.
26 *Ibidem*, p. X.
27 *Romanul românesc în interviuri*, I, partea II, p. 668.
28 *Ibidem*, II, partea II, p. 674.
29 Jean Starobinski, *Textul...*, p. 358.
30 *Ibidem*, p. 355.
31 *Ibidem*, p. 358.
32 George Panu, *Pseudonimele în scrieri și în literatură*, în „Săptămâna", VIII, nr. 24, p. 241.
33 Ion Vlad, *Descoperirea operei literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970, p. 42.
34 Boris Cazacu, în ****, *Limba română literară. Probleme teoretice și interpretări de texte*, București, Societatea de Științe Filologice, 1985, p. 157.
35 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pass.
36 Doina Comloșan, *Pragul spre text*, în „Studii și cercetări lingvistice", XLI, 1990, nr. 2, p. 101.
37 *Ibidem*, p. 102.
38 Vezi, în acest sens, Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, București, Editura Minerva, 1993, vol. I, p. 1: „Am constatat că, sub o formă sau alta, autorul revine în text, că între omul care scrie și omul care trăiește nu-i chiar o prăpastie de netrecut, că strălucirea operei nu ne vindecă de dorința de a ști ceva despre autorul care a scris-o... Discutând despre operă și acceptând, ca un dat fundamental, prioritatea și autonomia ei, suntem nevoiți să ne gândim, totuși, la cel care a scris-o, la omul pe care *noua critică* l-a eliminat din ecuația analizei".
39 Cf. A. Gh. Olteanu și Maria Pavnotescu, *Limba și literatura română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p. 273.
40 László Alexandru, *Cazul Gary*, în „România literară", 1992, nr. 21, p. 20-21; Felicia Antip, *Adevărata identitate a sinucigașului*, în „România liteară", XIV, 1981, nr. 29, p. 22; Idem, *Un jucător care n-a trișat*, în „România literară", XIV, 1981, nr. 30, p. 22.
41 *Romanul românesc în interviuri*, I, partea II, p. 558.

Scanned with OKEN Scanner

42 *Ibidem*, p. 720.
43 Tudor Vianu, *Etapele bătăliei shakespeariene*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei, 1963, p. 405.
44 Al. Tudorică, *Istorie și ficțiune – modalități narative*, în „Limbă și literatură", II, 1994, p. 50.
45 Paul Cornea, *Noțiunea de autor: statut și mod de folosință*, în „Limbă și literatură", III-IV, 1994, p. 26-31.
46 *Ibidem*, p. 31.
47 Mircea Borcilă, *Noi orizonturi în poetica americană* în *Poetica americană. Orientări actuale...*, p. 53.
48 Jean-Louis Baudry, *Scriitură, ficțiune, ideologie*, în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, București, Editura Univers, 1980, p. 238.
49 Marcelin Pleynet, *Lautréamont politic*, în *Pentru o teorie a textului...*, p. 378.
50 Michaela Șchiopu, *La o nouă lectură a Ghepardului*, în Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, București, Editura Univers, 1995, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

VI. TITLUL – NUME DE TEXT

1. În cercetările lingvistice mai recente, una dintre direcţiile de investigaţie de importanţă majoră, alături de cea generativ-transformaţională şi de cea structuralist-funcţională, este orientarea *textuală.* Accepţiile diferite cu care este întrebuinţat conceptul de text rămân elocvente şi pentru unghiul de vedere din care acesta este abordat. Din perspectivă *pragmatică*, demnă de reţinut ni se pare definiţia formulată de Rodica Mihăilă: „Înţelegem prin *text* orice produs lingvistic finalizat, de extindere variabilă, sau orice produs lingvistic în cursul producerii sale, produs caracterizat de coeziune şi coerenţă şi în care se recunoaşte o intenţie comunicativă (sau expresivă) şi o structură semnificantă"[1]. Textul reprezintă deci o *unitate funcţională*, a cărei coeziune este dată de dependenţe gramaticale şi a cărei coerenţă se realizează prin dependenţe semantice. *Semioticienii* consideră textul „un super-semn", care conţine o mulţime de subsemne: „Semnul lingvistic *text* nu este, până la urmă, decât o parte a unui sistem general mai cuprinzător de semne acţionale, care servesc comunicării umane"[2]. Privit din perspectivă *gramaticală,* textul constituie fie o unitate integrată nivelului sintactic, fie o unitate independentă, purtătoare de semnificaţie, întrucât realizează o funcţie de comunicare. Oricum, cele două opinii nu se resping, pentru că: „Fiecare text conţine ca bază de construire sintactică o extensiune minimală"[3].

Studiind morfologia câmpului textual se constată că acesta poate să se prezinte fie ca suită de unităţi lingvistice reduse, cum ar fi cuvintele, fie ca ansamblu de propoziţii şi fraze, legate între ele prin relaţii: „de înglobare, de înlănţuire, de alternanţă"[4], adică prin legături intratextuale. Extensiunea semantică a câmpului textual este definită de către Heinrich Plett în funcţie de unitatea referenţială a elementelor lingvistice: „Avem de-a face cu un text atunci când explicitează o temă, respectiv o ierarhie de teme şi subteme compatibile [...]. Un text se extinde până acolo unde o temă se potriveşte cu enunţurile concrete [...]. Subtextul acoperă doar domeniul de valabilitate al unei subteme"[5]. Din aceleaşi motive: „Delimitarea semantică a textului se orientează după unitatea referinţei semantice. Schimbarea temei înseamnă schimbarea textului. O astfel de schimbare poate fi semnalată prin expresii metasemantice (titlu, alineate, formule de tranziţie)"[6]. Heinrich Plett procedează şi la o delimitare pragmatică a extensiei

Scanned with OKEN Scanner

câmpului textual, care poate fi marcată prin „semnale metapragmatice", la începutul și sfârșitul fluxului semiotic. Delimitarea se realizează și prin schimbarea diferiților factori comunicativi (cum ar fi: emițătorul, receptorul, canalul, situația de comunicare). Dintre semnalele limitatoare situate în afara textului se remarcă *titlul*. Textele ce au un titlu rămân *etice*, fiind fundamentate pragmatic, spre deosebire de cele fără titlu, care devin *emice*, pentru că sunt fundamentate sintactic. Devin necesare unele norme, convenții sociale de semnalizare a începutului și a sfârșitului textului, pentru a nu se cerceta intenția comunicativă a fiecărui act de vorbire. Există modalități diferite de semnalizare și avertizare, în funcție de specia de text pe care o reprezintă ca unitate comunicativă specifică. Printr-o practică deprinsă de-a lungul istoriei, se obișnuiește ca textul literar să fie însoțit de o serie de elemente care să marcheze începutul și sfârșitul acestuia. În categoria elementelor delimitatoare intră titlul, prefața, notele, dedicațiile, postfața, motto-urile. Gérard Genette a numit cu termenul *paratext* zona de întâlnire a textului cu ceea ce este dincolo de el, adică dincolo de *pragurile* (seuils)[7] sale.

Atribuirea unui titlu, intitularea, reprezintă o practică editorială modernă, care a apărut în urma unui îndelungat proces al textualizării (al receptării textului), când nu librarul sau bibliotecarul au etichetat și catalogat o carte, ci *scriitorul* însuși a decis ce *nume* să atribuie *textului său*. Conform unor norme tipografice, scriitorul acordă un nume textului pentru a-l deosebi de altele de același tip, din aceeași categorie. Titlul trebuie să deosebească, să izoleze, să individualizeze, așa cum face orice *nume propriu*, care denumește un obiect izolat pentru a-l deosebi de celelalte, de același fel, în cazul nostru de celelalte texte. Ce este, prin urmare, titlul? Pentru sensul care ne interesează *Dicționarul limbii române* dă următoarea definiție: „Cuvânt, nume sau text pus în fruntea unei lucrări, a unui articol, a unui capitol, a unui film etc. care denumește lucrarea respectivă sau indică rezumativ cuprinsul ei." *Dicționarul explicativ* propune o accepție asemănătoare: „Cuvânt sau text pus în fruntea unei lucrări sau a unei părți distincte a ei, indicând rezumativ sau sugestiv cuprinsul acesteia". Leo H. Hoek consideră, din perspectivă semiotică, noțiunea ca un: „Ansamblu de grafeme desemnând elemente lingvistice care servesc la indicarea contextului și care *funcționează ca nume propriu al textului*"[8]. Primele două valori se referă la titlu în general, ultima la titlul unui text. Din definiția formulată în primul dicționar, reținem că titlul reprezintă un *nume*, care desemnează o lucrare. La fel de clară este ideea că titlul se așează „în fruntea unei lucrări, a unui capitol" sau „a unei părți distincte a ei", deoarece el se găsește, față de text, într-o poziție privilegiată, marcată grafic. Ultima parte a definițiilor se cuvine nuanțată. Acceptând că un titlu indică rezumativ sau sugestiv cuprinsul unei lucrări, Boris Cazacu adaugă: „Titlul răspunde, într-un anumit fel, întrebărilor pe care le punea judecătorul roman la anchetarea unui «caz»: *quis* «cine» (de exemplu, *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu, *Ion* de Liviu Rebreanu, *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu); *quomodo* «cum» (*Desculț* de Zaharia Stancu); *quando* «când» (*Ultima*

Scanned with OKEN Scanner

noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu); *quibus auxiliis* «cu ce mijloace» (*Baltagul* de Mihail Sadoveanu); *ubi* «unde» (*Groapa* de Eugen Barbu, *Europolis* de Jean Bart, *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu, *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu)"[9]. Dar toate aceste întrebări, al căror răspuns este găsit în titlurile enumerate, nu ar avea sens dacă nu s-ar raporta la un conținut. Astfel încât titlul, dacă nu este asociat unui text, nu are o semnificație specifică. Gérard Genette considera secvența intitulatoare ca un prag spre text, iar Umberto Eco drept o cheie interpretativă. O anume sintagmă, focalizând în ea semantica întregului, poate deveni titlul textului, comportându-se ca un arhisemem al structurii semantice textuale. În consecință, titlul dă informații asupra conținutului operei, exercitând în felul acesta o funcție semantică. Concomitent se realizează și funcția pragmatică, curgând de la autor spre receptorul cititor, căruia îi este destinată opera. Titlul, prin concentrarea ideii textului căruia îi servește drept nume, dirijează lectura cititorului, chiar dacă în literatura modernă există și intitulări ambigue, înșelătoare, paradoxale. Oricât ar fi de deschis sau de codificat sensul său, titlul își exercită, în mod obligatoriu, funcția denominativă. Chiar dacă este lipsit de autonomie, în sensul că rămâne legat de text, el posedă o funcție identificatoare. Motivat sau arbitrar, *titlul oferă textului individualitate, unicitate, recognoscibilitate.*

2. Pentru a putea aborda cu succes relația dintre titlu și text, trebuie subliniat faptul că problema ține de istoria cărții, pentru că practica intitulării apare în textele scrise. Se știe că în Antichitate textele erau scrise pe pergament, căruia, spre a fi păstrat, i se dădea forma unui sul. Copiștii, pe lângă transcriere, făceau și o scurtă caracterizare proemială, informații mai amănunțite legate de locul și autorul scrierii dându-se la sfârșit. În Antichitatea târzie, codexul manuscris era prevăzut mai întotdeauna cu astfel de indicații inițiale, asemănătoare cu intitularea, deși abia după inventarea tiparului, deci pe la 1500, apare titlul propriu-zis, mai întâi cu scopul de a deosebi o carte de alta, adică un cu rost limitat. Titlul modern s-a impus pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, după epoca barocului, caracterizată de intitulări prolixe, care prezentau conținutul cărții, enumerau învățămintele ce se puteau desprinde din lectură și, uneori, aduceau elogii persoanelor implicate în alcătuirea și publicarea fiecărui tom. În literatura română o atare practică se menține până la începutul secolului trecut. La Sibiu, în 1807, Vasile Aaron semnează *Perirea a doi iubiți, adecă jalnica întâmplare a lui Piram şi Tisbe, cărora s-au adăogat mai pe urmă nepotrivita iubire a lui Echo şi Narțis,* iar, în 1821, *Istoria lui Sofronim şi a Harietei cei frumoase, fiicei lui Aristef.* „O întărire a gustului pentru aventura arborescentă"[10] poate fi constatată la Ioan Barac: *Istoria despre Arghir cel frumos şi despre Elena cea frumoasă şi pustiită crăiasă, adecă o închipuire supt care se-nțelege luarea Țării Ardealului prin Traian Chesariul Romaniei* (Sibiu, 1801), *Risipirea cea de pe urmă a Ierusalimului care s-a împlinit după cuvântul ce s-a zis că nu va rămâne piatră pe piatră* (București, 1821).

Scanned with OKEN Scanner

În afara lungimii neobișnuite, la astfel de intitulări trebuie să observăm structura binară a formulării. Practic, titlurile sunt duble, prima parte fiind constantă, iar a doua funcționând ca o variabilă. Asemenea exprimări analitice apar mai întâi la exegeții lui Platon. Comentând *dialogurile*, denumite prin nume de persoanaje, pentru a se evita confuziile și a le distinge mai ușor, cărturarii de odinioară adăugau la titlu o explicație, care facilita identificarea fiecărui dialog. Legătura dintre titlu și explicație se realiza prin conjuncția disjunctivă *sau*: *Phaidon sau despre suflet.* (În literatura română raportul dintre cele două părți ale titlului nu este întotdeauna disjunctiv, practicându-se și determinarea apozitivă, introdusă prin adverbul *adică.*) Procedura a fost preluată de umaniști, apoi în melodramele și vodevilurile de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și, de la începutul secolului al XIX-lea, în romanul negru. Titlul dublu rămâne o practică frecventă în literatura de consum, fiind întâlnit și în beletristica modernă: *Bărbierul regelui Midas sau voluptatea adevărului* (Ion Minulescu), *Casa Isolda sau cutremurul* (Leonida Neamțu), *Cei doi din dreptul Țebei sau cu fața la pădure* (D. R. Popescu). Lucrarea lui Dimitrie Cantemir, dedicată fratelui său Antioh și tipărită la Iași, în 1698, dă impresia unui titlu triplu: *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul.*

3. Autorii își găsesc singuri titluri pentru operele lor. De obicei, operația intitulării are loc în perioada în care scriitorul începe să-și elaboreze opera, titlul servind de la primele pagini drept fir conducător: „*Concert din muzică de Bach* mi s-a prezentat deodată și ca titlu și ca axă de construcție. Concertul nu e propriu-zis subiectul romanului, e însă coloana în jurul căreia acțiunea se desfășoară, rampa de sprijin a întregului parcurs. Acest titlu la început se adapta unui episod al romanului, pe măsură ce scriam însă, aveam impresia că îmbinarea și dozarea caracterelor și acțiunilor mă împresoară în chip simfonic”[11]. În alt context, Hortensia Papadat-Bengescu adăugă: „De obicei, abia după ce lucrarea e terminată îl caut (titlul - n. n.), cât mai conform cu textul și aleg din cele câteva posibile pe unul care e, sau poate nu e, cel mai nimerit. Titlul *Logodnicul* mi s-a formulat însă de la prima schițare a primelor pagini. Nu l-am chemat altfel pe Costel Petrescu de-a lungul drumului ce am parcurs alături; pentru mine, e legat indisolubil de carte: logodit cu și fără voie de la primul capitol [...], el rămâne, prin aspirații noi, mereu un logodnic”[12]. Adesea operația atribuirii unui titlu este anevoioasă. Aceeași autoare, exigentă în alegerea titlurilor, recunoaște dificultatea apărută, la un moment dat, în realizarea unei selecții adecvate: „Titlul *Drum ascuns* l-am căutat mult și anevoios, pentru a exprima un conținut totodată precis și complex. Era vorba de catacombe și dedaluri sufletești și până la urmă nu mi-a părut destul de expresiv, deși simplitatea lui rezumă”[13].

Unele titluri rămân multă vreme provizorii, autorii chinuindu-se să găsească altele mai potrivite, care s-ar putea, totuși, să nu-i mulțumească pe deplin. Anișoara

Scanned with OKEN Scanner

Odeanu mărturisește, în acest sens: „Întâiul titlu al cărții - căreia nici mai târziu nu i-am găsit unul mai bun și a rămas *Călător din noaptea de ajun,* numai ca să nu rămână fără titlu - era *Singurătate.* Foarte prost, știu. Nu-l scuza nici explicația: «Cu trup și suflet, al nimănui nu vei putea fi și până într-atâta nimeni nu-ți va putea aparține» (Garcia Gracián). Acesta era sensul pe care-l dădeam singurătății, singurătatea fiecărui om sortit să-și iubească semenii și să vrea dragostea lor, să vrea să-i cunoască și să fie cunoscut și imposibilitatea de a rupe complet barierele dintre el și oricare alt om, care-l silesc să-și trăiască toate tristețile și bucuriile, toate emoțiile și revelațiile singur"[14].

Nici un scriitor nu este ocolit de problema dramatică a intitulării. Zola a avut pentru *La Bête humaine* peste 130 de titluri provizorii. Numele unei cărți nu trebuie să mulțumească doar pe autor, ci și pe editor și pe tipograf, care pot face presiuni în ce privește acordarea unui anume titlu, pentru că o carte este și „un produs" comercial, supus legilor pieții, ale concurenței, ale distribuției. Putem da, în acest sens, un exemplu grăitor. G. Călinescu și-a prezentat editorului manuscrisul romanului din 1938 sub titlul *Părinții Otiliei.* Nu ar fi fost un nume neadecvat; Ov. S. Crohmăniceanu[15] a demonstrat că denominația era cât se poate de îndreptățită. Moș Costache este „un părinte" alienat, care, având sentimentul că face totul pentru fericirea „fe-fetiței" lui, o nenorocește. La rândul său, Pascalopol „nu poate să o protejeze părintește decât sub o formă maritală". Și chiar Aglaie, „baba absolută", veghează la viitorul tinerei, dar „ca un geniu rău", punându-și inițiativele ipocrite „sub semnul legăturilor familiale". Cu toate acestea, la sugestia editorului, G. Călinescu a acceptat să-și cheme cartea cu titlul, mult mai șocant, *Enigma Otiliei,* așa că romanul a fost publicat cu acest nume. O mărturie grăitoare, din același punct de vedere, ne întâmpină și într-un interviu dat de Sanda Movilă. Autoarea acceptă titlul propus de editor, dar, la reeditarea romanului, reia intitularea inițială: „Dintr-un început trebuia să se numească *Viața în oglinzi,* dar Ocneanu, editorul de la «Forum», care mi-a tipărit această carte, scontând succesul, nu a fost prea încântat de titlu. Nu era un titlu, după opinia lui, care să vândă o carte. Cum în cuprinsul romanului aveam un capitol intitulat *Marele ospăț,* m-a rugat să accept să-l punem pe copertă. Am acceptat. Cartea a avut destul succes. Era în perioada foametei"[16].

Așa cum putem evidenția particularitățile de limbă și stil ale unui scriitor analizându-i opera literară, și în privința strategiei acordării unui nume de text putem descoperi, de la un scriitor la altul, diferențe semnificative. Fiecare creator are predilecție pentru formularea, într-o manieră proprie, a secvenței intitulatoare. Alăturarea unui nume de autor unui titlu dă indicii asupra tipologiei textului. Numele autorului și cel al textului dau, în aceeași măsură, semnale referitoare la genul acestuia. O schimbare în maniera de intitulare poate însemna o schimbare a stilului unui scriitor. Așa se explică reacția lui Dan Petrașincu la apariția romanului *1916,* al lui Felix Aderca: „De curând, d. Felix Aderca a prezentat – prin intermediul

Scanned with OKEN Scanner

editurii «Socec» – un roman compact, de 400 de pagini, cu un titlu care, din momentul anunțului de la ziar, a produs mirare și o oarecare panică! Panică, deoarece titlul se izbește brutal cu sugestia unei proze pe care nici unul din cititorii vechiului Felix Aderca nu ar aștepta-o de la d-sa. Titlurile au și ele configurația omului, a scriitorului. Prin ele putem pătrunde, oarecum de la început, în esența unei cărți. Mai ales când cartea aparține unui scriitor cu o mitologie a scrisului închegată în public. Cititorii obișnuiți cu astfel de titluri: *Ţapul, Aurel Lăcustă Termidor, Femeia cu carne albă, D-ra din strada Neptun, Mic tratat de estetică,* nu se puteau dumiri cu nici un preț în fața acestor patru cifre, constituind un sens lapidar, dur ca o lovitură de tun: *1916!* (gândiți-vă ce mirare ne-ar cuprinde dacă am vedea mâine anunțată o carte a lui Liviu Rebreanu cu un titlu... abracadabrant). Când zici Rebreanu, răspunsul sună precis, calm și social: *Ion, Răscoala, Adam şi Eva, Ciuleandra* etc. Când zici d-na Hortensia Papadat Bengescu, auzi: *Drum ascuns, Rădăcini, Concert...* Sau romantismul titlurilor lui Ionel Teodoreanu: *Lorelei, Medeleni, Golia...* Așadar titlul era un prilej de neliniște. Subiectul bănuit al acestei cărți nu ar putea fi deloc unul morbid, unul care să conducă râvna psihologică în ascunzișuri primejdioase, nervoase, ale sufletului omenesc. *1916* este, întâi, un cadru, un tablou: războiul pentru întregire. Abia după ce ai văzut tabloul, figurile încep să se miște, să aibă caractere distincte și... târziu de tot, se alege un cadru central, o psihologie în care conflictele epice ale războiului să se reflecte creând altele, mai adânci... Panica ce ne-a cuprins în fața unui astfel de titlu era firească, deoarece el arată, înainte de toate, o convertire a autorului analist spre o proză epică pură"[17].

4. Se poate vorbi de un sistem general al intitulării, dar care, în diacronie, diferă în funcție de gustul și de ideologia epocii, de genul de literatură care se cultivă. Adoptarea unui anumit titlu este determinată de atitudinea autorului față de așteptările cititorului, în sensul că va exista fie o conformitate a secvenței intitulatoare față de text, fie o decepționare intenționată a așteptării acestora. În ultimă instanță, lectura este aceea care va confirma, corecta sau respinge titlul. Selecția unui anumit tip de intitulare este semnificativă pentru atitudinea scriitorului și în alt sens, al structurării operei pe măsura intenționalității sugerate prin titlu. Focalizarea narațiunii se realizează fie prin selectarea în titlu a numelor protagoniștilor, fie prin preluarea unor circumstanțe cronologice, localizatoare, cauzale, finale ori modale, fie prin specularea metaforizărilor permise de polisemia unor nume sau a unor sintagme. În cele ce urmează vom încerca o clasificare a titlurilor, în funcție de categoriile de cuvinte selectate în titlu.

a) Titlurile care selectează un *antroponim* prezintă o mare varietate, fie că e vorba de distribuția numelui, a prenumelui, a unei porecle sau a unui supranume. Nu întâmplător, multe romane poartă ca titlu *prenumele unor femei*. Reținând că: „după arivist, femeia este al doilea personaj constituit și specific", Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Manolescu afirmă că, în textul narativ: „a doua temă, după aceea a parvenirii, o reprezintă jocurile dragostei și ale întâmplării"[18]. În literatura română, practica intitulării prin apelul la prenume de femei pare a o fi inaugurat Bolintineanu, cu *Elena*. Urmează Duiliu Zamfirescu, cu *Anna*, Garabet Ibrăileanu, cu *Adela*, Ion Slavici, cu *Mara*, Gala Galaction, cu *Roxana*, Octav Dessila, cu *Zvetlana*, Tudor Arghezi, cu *Lina*, Nicolae Breban, cu *Francisca*, Cella Serghi, cu *Mirona*, Anton Holban, cu *Ioana*, Verona Brateș, cu *Noemi*, Mircea Eliade, cu *Maitreyi*, Victor Eftimiu, cu *Elfiona*, Ury Benador, cu *Hilda*, Ion Călugăru, cu *Erdora*, Mihai Giugaru, cu *Magdalena*, Eugen Lovinescu, cu *Mite, Mili, Diana*, Olga Monta, cu *Nadia*, Ioana Postelnicu, cu *Bogdana*, Roxandra Berindey-Mavrocordat, cu *Tania*, Francisc Munteanu, cu *Lența*. Modelul acestui tip de intitulare este vechi: „fiind detectabil în clasa titlurilor mitologice de tipul *Electra, Andromaca, Hecuba*, după care s-a construit tipul *Carmen, Rebecca, Fanny*"[19]. Scopul vizat printr-un asemenea prenume-titlu rămâne cel de a atrage spre text acea categorie de cititori doritoare să descopere „farmecul feminin". Dintre prenumele-titlu de mai sus, câteva sunt alese nu pentru a desemna o anumită persoană, ci o clasă de persoane. *Noemi* reprezintă evreicele, *Maitreyi* indiencele, *Zvetlana* rusoaicele. În legătură cu alegerea numelui ultimei eroine ca titlu al romanului, putem cita mărturisirea autorului, Octav Dessila: „Nu știu cum a putut pătrunde atât de adânc falsa legendă că *femeia rusă* (s. n.) e de o imoralitate care depășește orice toleranță. Literatura rusă nu ne-o prezintă astfel. Cei ce au cunoscut-o în vasta ei țară au o părere cu totul opusă. Și am încercat o reabilitare. Am făcut din *Zvetlana* un exemplar din cea mai castă feminitate, poate anacronic astăzi, și l-am pus în fața tuturor cauzelor care ar fi putut deplasa un sentiment de dragoste. Și a rezistat"[20].

Destul de rar a fost utilizată ca titlu *formula onomastică oficială*, alcătuită din prenume și nume: *Ana Nucului* (Remus Luca), *Haia Sanis* (Mihail Sadoveanu), *Greta Garbo* (Cezar Petrescu și B. Jordan). Modalitatea de identificare prin *numele oficial* trimite la ideea de fișă de identitate, personajului denumit astfel dedicându-i-se o adevărată monografie, care-i poartă firesc numele. Ne referim la tipul de intitulare practicat mai ales în romanul realist, unde detaliul exact, fără echivoc, este adesea comunicat direct, fără a se recurge la metaforă ori la simbol. Prin extensie, și autorii de romane istorice recurg la un atare tip de intitulare: *Domnița Ralu Caragea* (Petru Manoliu), *Scânteietoarea viață a Iuliei Hasdeu* (C. Manolache). Uneori scriitorul își avertizează cititorul că va citi *Jurnalul Aurorei Serafim* (Sidonia Drăgușanu) ori *Cartea Mironei* (Cella Serghi), sau că va fi pus în temă cu *Viața aventuroasă a Frosei Popescu, contesă de Marcolini* (Ioan Massoff), cu *Nopțile Negostinei* (Alecu Ivan Ghilia) sau cu *Jocurile Daniei* (Anton Holban) și *Părul Berenicei* (Radu Petrescu). Prenumele feminin poate avea un determinant adjectival (*Dulce Brigitte* a Mariei-Luiza Cristescu), sau poate fi legat printr-un raport de coordonare copulativă cu un substantiv comun ori cu un pronume, căruia i se atribuie aceeași importanță ca și numelui propriu: *Roza și*

Scanned with OKEN Scanner

ceilalți (Sergiu Dan), *Isabel și apele diavolului* (Mircea Eliade). Există situații în care în titlu accentul nu mai cade pe antroponim, căruia îi rămâne doar rolul de a atribui ceva noțiunii la care referă: *Enigma Otiliei* (G. Călinescu), *Pilotul domnișoarei Eveline* (Constantin Coman), *Nopțile domnișoarei Mili* (I. Peltz). Rar apar în titluri numele de familie ale unor personaje feminine. Atunci, pentru a se înlătura ambiguitatea, locul prenumelui este luat de un apelativ care determină numele: *Testamentul domnișoarei Brebu* (Virgiliu Monda), *Surorile Veniamin* (Sergiu Dan). Și mai rar apar ca titluri numele-poreclă. Cea care fusese cunoscută sub numele Maria Dinului, văduvă cu cinci copii, fără nici un sprijin în afara calului Bator, cu care ajunge să comunice „ca și când în el s-ar fi mutat sufletul bărbatului, al lui Dinu", acceptă porecla *Fefeleaga,* așa cum acceptă destinul implacabil care-i seceră rând pe rând copiii. Porecla capătă, în text, o poziție privilegiată, denumindu-l. Așa cum aflăm din spusele lui Ion Agârbiceanu, onomasemul nu reprezintă o creație proprie, autorul împrumutându-l de la un prototip cunoscut pe vremea când era preot în satul Bucium-Șasa. În monografia închinată lui Ion Agârbiceanu, Mircea Zaciu consideră totuși porecla Fefeleaga drept o creație lingvistică ad-hoc, menită să sugereze: „o forfotă, o foire inutilă, repetată fără sens, ca o «osândă» de Sisif feminin"[21].

În clasa titlurilor antroponomastice trebuie să includem și pe cele care cuprind *prenume și nume de bărbați*. Sub aspectul frecvenței, acest tip de titlu nu este la fel de bine reprezentat ca seria bazată pe nume și prenume feminine. Liviu Rebreanu și-a numit romanul *Ion* cu un prenume, pentru rezonanța sa specific românească, pentru frecvența lui la români, încercând să sugereze, prin el, o situație umană fundamentală. La rândul său, Panait Istrati încearcă să facă din *Mihail* și din *Codin,* fii ai Brăilei, simboluri ale ethosului etnic românesc. Citind pe coperta unei cărți un asemenea nume, devenit titlu, este de presupus că oricine va recepta mesajul cu ușurință, fără nici o altă precizare, căci este vorba de secvențe intitulatoare cu un grad înalt de individualizare, care pot contribui la consolidarea operei în conștiința cititorilor. Prenume masculine apar și în titluri în care acestea se asociază cu alți termeni, care limitează zona de acțiune a personajului, sau dau detalii asupra psihologiei sale: *Romanul lui Mirel* (Anton Holban), *Fuga lui Valeriu* (Nicolae Mărgeanu), *Papucii lui Mahmud* (Gala Galaction). Titlul lui Gala Galaction ar putea fi încadrat și în clasa celor simbolice, metaforice, pentru că eroul romanului, Savu, este un biet pantofar căruia, în stare de ebrietate și sugestionat de povestirile războinice ale unui prieten, îi vine ideea nefastă de a ucide pe Mahmud, un turc din vecinătate. „Pentru Savu, pantofarul – spune Gala Galaction – păcatul acesta n-are nici o scuză. Dar are o sancțiune. Va trebui să facă, singur, fără câștig și fără odihnă, o mie de perechi de papuci, *papuci ai lui Mahmud* (s. n.)"[22]. I. Peltz folosește într-un titlu un antroponim echivoc, care poate funcționa atât ca nume, cât și ca prenume: *Viața cu haz și fără a numitului Stan.* Eficiența soluției alese este evidentă, pentru că scriitorul încearcă să sugereze

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr: „drama anonimului în goană după o personalitate proprie”[23]. Ideea titlului i-a venit privind păpușa fetiței sale: „Imobilă în dantelăria ei trucată și purpurie, păpușa amintea legiunea anonimă de pe întreg globul, identică la pol și la ecuator, în Paraguay sau la Gheboaia. Ce sunt, în definitiv, toți bărbații cumsecade cu neveste și cu rente și toate femeile înfășurate în mătăsuri și în osânză, decât niște bieți și niște biete Stan – la masculin și feminin, la propriu și la figurat!? – *Stan Cutare, Stan Păpușă, Stan Bran,* schimbă-i numele cum vrei: în *Popescu*, în *Șmilovici*, în *Hagiankâr*, tot aia...”[24]. Până și într-un titlu ca *Bietul Ioanide* rămâne greu de stabilit dacă antroponimul are valoare de prenume (derivat din Ioan) sau de nume de familie de origine greacă. Oricum, prin poziție, calificativul „bietul” devine fertil pentru semantica titlului. Deși procedeul anexării unui calificativ poate crea un nume compus, delimitarea rămâne adesea dificilă, deoarece calificativul poate fi și un supranume. În titlul *Moș Nichifor Coțcariul* primul element reprezintă un apelativ care dă indicații asupra vârstei, folosit și ca semn al reverenței. *Nichifor* poate să aibă astfel fie funcția unui prenume, fie aceea de nume de familie, deoarece grafia, în sensul scrierii cu majusculă, ne indică doar valoarea de supranume a calificativului *Coțcariul.* Alături de prenume, în asemenea situații pot apărea și alte apelative, care sugerează respectul datorat vârstei: *Împreună cu nene Iani* (Camil Baciu). Același apelativ „nene”, în forma trunchiată „nea”, poate avea însă și sens peiorativ, într-o asociere de tipul *Nea Nae* (N. D. Cocea). Utilizarea în titlu a *numelui de familie* se poate produce și printr-o formulă în care prenumele este substituit de un determinant, care realizează mediat identificarea necesară comunicării: *Elevul Dima dintr-a șaptea* (Mihail Drumeș), *Caligraful Terțiu* și *Doctorul Taifun* (Gala Galaction; aici avem, de fapt, un supranume), *Căpitanul Mavromati* (Panait Istrati), *Popa Man* (Ion Agârbiceanu), *Secretul inginerului Mușat* (Crișan Făgerașu) și *Conspirația Dărmănescului* (D. V. Barnoschi; în acest ultim caz, cu articulare enclitică, recunoaștem folosirea arhaică a numelui, motivată de genul de literatură abordat).

Titluri ce cuprind *formula onomastică oficială* nu sunt prea numeroase: *Povestirile lui Adrian Zograf* (Panait Istrati), *Întoarcerea lui Andrei Pătrașcu* (Al. Lascarov- Moldovanu), *Viața particulară a lui Constant Hagiu* (Corneliu Leu), *Războiul lui Ion Săracu* (Cezar Petrescu), *Jurnalul lui Andrei Hudici* (Felix Aderca), *Dosarul lui Ion Măruntu* (C. Ignătescu), *O viață de om. Vasile Tudose* (Marin Mihalache). Cu toate că sunt compuse din prenume și nume, adesea aceste titluri includ și determinanți, care întăresc forța de sugestie a ansamblului astfel constituit. Din noianul de titluri românești folosite în literatură română, *Mitrea Cocor* al lui Mihail Sadoveanu uzează formula onomastică oficială, fără a rămâne un titlu neexpresiv, întrucât onomasemul *Cocor* este sugestiv prin etimologie. *Tănase Scatiu* al lui Duiliu Zamfirescu constituie un exemplu similar. *Scatiu* este la origine un apelativ, care aduce cu sine forța de sugestie specifică numelor proprii provenite din nume comune. La fel *Ion Sântu,* un nume oficial folosit ca titlu de

Scanned with OKEN Scanner

Ion Marin Sadoveanu. Tot așa *Neculai Călăraşu,* ca nume al eroului principal, dar și ca titlu al unui roman de C. Ignătescu. Pentru a spori sugestia de referire oficială, Mircea Damian își denumește eroul, dar și romanul, ca și cum acesta ar răspunde la raport: *Gheorghe I. Marin.* Curajul de a folosi un titlu neutru l-a avut și Radu Petrescu. „*Matei Iliescu* – spune autorul – nu este un titlu care să fericească pe editori, dar mi se pare că el reproduce prin sonoritățile sale ceva din rezonanțele cărții... Vă mărturisesc că și mie numele mi se par semnificative pentru un univers uman. La un moment dat mă gândeam, e drept, să schimb titlul cărții. Mi-a fost cu neputință"[25]. Scrierile ce au ca protagoniști personalități ale istoriei, beneficiază adesea de titluri identice cu numele acestora: *Alexandru Lăpuşneanu* (Costache Negruzzi), *Nicoară Potcoavă* (Mihail Sadoveanu), *Rasputin* (Victor Eftimiu), *Tudor Vladimirescu* (Paul Constant), *Miron Costin* și *Neculai Milescu Spătarul* (Dumitru Almaș). În secvența intitulatoare pot apărea și precizări de genul: *Tragedia lui Petru Cercel* (C. Manolache), *Viața spătarului Milescu* (Radu Boureanu), *Domnul Tudor* (Carol Ardeleanu).

Mai există și practica *includerii* în titlu a unor *nume colective* care desemnează grupuri de tip familial: *Frații Buzești* (Dumitru Almaș), *Frații Jderi* și *Neamul Șoimărești*lor (Mihail Sadoveanu), *Familia Calaff* (Iulia Soare), *Comoara Brâncovenilor* (Dumitru Almaș). Numind primul său roman *Cordovanii,* Ion Lăncrănjan mizează pe capacitatea cititorului de a recunoaște numele unei colectivități, sugerat de sufixul *-anu,* folosit la plural. Dacă cel care citește titlul va avea curiozitatea să citească și romanul, va fi pus în fața prezentării unor destine care se întrepătrund. Lumea *Moromeților* lui Marin Preda este dominată de personalitatea lui Ilie Moromete, țăran inteligent, sigur pe judecata lui, cu o puternică viață interioară. Romanul ar fi putut avea ca titlu numele personajului central, numai că astfel Ilie Moromete ar fi rămas izolat într-o lume în care „timpul avea răbdare". Doar prin raportare la ceilalți Moromeți, la Achim, Nilă, Paraschiv, chiar la Niculae, Ilie poate deveni „martorul unei lumi ciudate, care a pierit"; numai pus față în față cu ceilalți Moromeți, el va ajunge să-și pună întrebarea tipic moromețiană: „Cum să trăiești, dacă nu ești liniștit?". Ilie Moromete știe că e firesc ca părinții să nu fie înțeleși de copii, știe că „lumea lui" nu e „lumea lor", și că lumea lui va pieri. Dar, pentru a deveni cu adevărat un erou dilematic, Ilie Moromete va trebui, într-un dialog imaginar cu Niculae (practic, deci, un monolog), să-și repete sieși, până la disperare, incapabil să dea un răspuns, fraza fundamentală: „Ce vii și-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem...". Un nume de grup poate astfel evoca locuitorii unui spațiu redefinit afectiv, de obicei rural. Aceasta este accepția pe care o dă numelor și Ioana Postelnicu în cele două titluri românești, *Plecarea Vlașinilor* și *Întoarcerea Vlașinilor*: „În adevăr, Vlașini se numește o parte a Poienii. Pe ulița Vlașinilor s-au născut strămoșii mei și tata. Am numit locul în care se desfășoară epopeea

Scanned with OKEN Scanner

acestor oameni Vlașini, pentru a nu limita acțiunea la o localitate identificabilă și prin asta a-i restrânge aria istorică. Ea e valabilă pentru toată Mărginimea, aflată odată sub domnia habsburgică. Se pare că într-atât de veridic am zugrăvit posibilele întâmplări în dramatica ambianță păstorească, încât mulți poienari au început a-și spune lor înșiși vlașini..."[26].

Un alt tip de titlu antroponimic este acela bazat pe un onomasem care nu mai aparține doar istoriei, ci și legendei, mitului. În asemenea situații: „Este dificil de afirmat dacă ne aflăm în prezența unui nume sau a unui prenume: probabil că sunt protonume, care acumulează ambele laturi ale numelui, ce se vor dezvolta ulterior"[27]. *Decebal,* folosit de B. Jordan ca titlu de roman, are o încărcătură informațională maximă. Asemenea nume aduc de foarte multe ori în prim-plan simboluri care, în această calitate, indică o situație umană fundamentală, care poate fi exploatată profitabil în text. În literatura română *Manole,* iar în literatura universală *Ulisse* au contribuit la realizarea unor capodopere. *Ulisse* al lui Homer înșeală buna-credință a dușmanilor, iar *Ulisse* al lui Dante sfidează limitele impuse cunoașterii de puterea divină, afirmând demnitatea inteligenței omenești („fatti non foste a viver come bruti"). La Kazantzakis, *Odysseus* întruchipează călătorul însetat de aventură, pentru ca la *Joyce:* „enigma eroică să fie transferată în practica cotidiană"[28]. Dacă încărcătura mitologizantă a numelui se lasă adesea exploatată, nu mai puțin evidentă este mitologizarea numelor proprii, proces care a constituit obiectul multor cercetări[29]. Lotman și Uspenski au investigat această virtute, considerând că numele proprii aparțin unei clase lexicale cu valențe simbolice intratextuale. Mecanismul respectivului proces a fost studiat și de Ivan Evseev: „În metatextul oricărei culturi, categoria numelor proprii care, la prima vedere, par a fi cele mai convenționale semne ale limbii, în mod paradoxal, se transformă în semne cu o rezonanță simbolică, deoarece în sistemul culturii semnele motivate tind spre convențional, iar cele convenționale pot căpăta un suport motivațional. Între semnificant și semnificat există o relație de contaminare permanentă. Forma semnului devine un model activ de generare a sensului, iar sensul conferă formei calități expresive"[30].

O ultimă categorie a titlurilor antroponomastice o reprezintă clasa celor formate din *două nume legate prin conjuncția „și".* Ele sugerează fie ideea de cuplu, ca în cazul romanului *Adam și Eva,* care cuprinde, după cum afirmă Liviu Rebreanu, „povestea celor șapte vieți ale unei singure perechi de oameni, în timp și spațiu", fie similitudini de caracter, ori contraste temperamentale, ca la Urmuz, în *Ismail și Tunavitu,* ori în *Cotadi și Dragomir.* În *Pâlnia și Stamate,* același Urmuz trimite cu gândul, încă din titlu, la un: „antiroman erotic cu implicații metafizice"[31]. Legături complementare într-un titlu pot fi comunicate și printr-un semn specific afacerilor, realizându-se astfel sugestia de antiproză: *Algazy & Grummer* (tot de Urmuz). *Zdrulă și Puhă,* nume de roman la Ionel Teodoreanu, evocă două personaje ce alcătuiesc: „forme complementare de umanitate, apte să radiografieze lumea

Scanned with OKEN Scanner

în momentele ei de declin"[32]. Un titlu ca *Păcală și Tândală* nu lasă ușor să se întrevadă intențiile parodice ale autorului, Corneliu Buzinschi, putând să inducă în eroare prin aparența de roman inspirat din faptele faimosului tandem popular. Cei doi eroi aparțin, în roman, unui spațiu determinat, ilustrând o tipologie creată de autor: „Păcală este țăranul de la loc întins, de pe plai (n-aș vrea să spun «de la câmpie»). Tândală vine de la munte, aș zice chiar că este ciobanul, ale cărui reacții sunt mai elementare, mai instinctive"[33]. Cu toate acestea, structura titlurilor alcătuite din cupluri de nume nu este ușor de analizat. Există în cadrul lor o ordine fixată prin tradiție, care nu poate fi dislocată. Dacă dintre cele două nume unul este masculin iar celălalt feminin, cel masculin va ocupa primul loc: *Adam și Eva, Cezar și Cleopatra, Romeo și Julieta.* Dacă cele două elemente ale unității au același gen, cele două nume coordonate se vor supune unor reguli ce țin de eufonia creată de sunetele care se succed, primul loc ocupându-l numele cel mai scurt. Simetria și ritmicitatea necesare configurării adecvate a mesajului se întemeiază pe cerințe estetice canonice și pe un simț lingvistic conservator, deși, dacă un scriitor vrea să fie cu tot dinadinsul original, nu are altceva de făcut decât să imagineze: „titluri care refuză ordinea estetică tradițională"[34].

b) O a doua clasă de titluri o reprezintă categoria celor realizate dintr-un *toponim sau dintr-un toponim cu un determinant.* Cum toponimul are menirea de a circumstanția spațial, acest tip de titlu va cumula și funcția de localizare a acțiunii, titlul dovedindu-se astfel un veritabil „prag" spre text, în stare să dezvăluie locul conflictului înainte de a fi citit textul în întregime. Titluri constituite în exclusivitate din toponime sunt relativ numeroase: *Bărăgan* (V. Em. Galan), *Pădurea Poienari* (Ioana Postelnicu), *Nada Florilor* (Mihail Sadoveanu), *La Medeleni* (Ionel Teodoreanu), *Șoseaua Nordului* (Eugen Barbu), *Strada Lux* (Petre Sălcudean), *Pădurea Nebună* (Zaharia Stancu), *Valea Fierului* (Dragoș Vicol), *Copca Rădvanului* (Gala Glaction), *Calea Văcărești* (I. Peltz), *Calea Victoriei* (Cezar Petrescu). Cezar Petrescu își intitulează romanul *Calea Victoriei* împrumutând numele faimoasei străzi din București pentru a prezenta: „Drame intime și morale, mașinațiuni politice, înălțări și prăbușiri, triumful ambițios și falimentul vanităților, tot ce colcăie, într-adevăr abject și sublim, în acest bâlci al vanităților, care e *Calea Victoriei,* culminând pe distanța dintre «Capșa» și Palat"[35]. I. Peltz motivează titlul romanului său, identic cu numele cartierului Văcărești, loc în care și-a petrecut primii ani de viață, prin aceea că: „Toți eroii îmi sunt cunoscuți. Viața lor îmi e cunoscută ca propria-mi viață. Drama lor așișderea. Moartea Estherei m-a durut, m-a sfâșiat, cum te sfâșie moartea propriei tale mame, pentru că Esther a fost mama mea. *Calea Văcărești* este smulsă din mine"[36].

În cadrul unui titlu toponimele pot fi însoțit de apelative, care aduc precizări ariei indicate prin numele de loc: *Pe văile Argeșului* (Sanda Movilă), *Pe marginea Dunării* (Șerban Nedelcu), *În valea Marelui Fluviu* (Felix Aderca), *Undeva pe*

Scanned with OKEN Scanner

Dunăre (Alexandru Jar), *De pe valea Motrului* (Miza Cretzianu), *Lângă apa Vodislavei* și *De la noi la Cladova* (Gala Galaction). O restrângere a posibilităților de a localiza universul operei se realizează în cazurile în care accentul nu mai este pus pe toponim: *Primăvara pe Târnave* (Lucia Demetrius), *Aventură în Lunca Dunării* (Mihail Sadoveanu), *Domnișoara din strada Neptun* (Felix Aderca), *În orașul de pe Mureș* (Francisc Munteanu), *O vară la Șipotul Fântânilor* (Sanda Movilă), *Marea bătălie de la lazul Mic* (Octav Pancu-Iași), *Furtună sub Detunata* (Francisc Păcuraru), *Bisericuța din Răzoare* (Gala Galaction), *Foc în Hanul cu tei* (I. Peltz), *Nopți la Ada-Kaleh* (Romulus Dianu), *Nedeia din Poiana Miresei* (Nicolae Deleanu). Acest ultim roman, evocând prin titlu un univers folcloric (deși face parte din ciclul *Minerii de la Jiu*), purtase inițial titlul *Nedeia din Poiana Muierii*, dar editorii comuniști l-au schimbat, pentru că „muiere" suna dur unor urechi prea sensibile. Toponimul din secvența intitulatoare mai poate indica originea protagoniștilor romanului: *Iubita din Paris* (Horia Furtună), *Oșteanul de la Baia. Pintea Viteazul* (Tudor Mihail), *Cei trei din Altaïr* (Radu Nour), *Cei de la Crisanta* (Gica Iuteș), *Flăcăul din Binți* (C. Ghiban), *Magul de la Snagov* (Armand G. Constantinescu). *Terra di Siena,* romanul lui Francis Munteanu, anunțat sub titlul *Născut în Europa,* derutează prin sonoritățile străine. Dar numele de loc străin nu are în titlu decât o funcție metaforică, făcând aluzie la visele protagonistului, pictor de meserie.

Receptarea unui toponim, mai ales când acesta aparține unui spațiu necunoscut, se va realiza anevoios, îndeosebi dacă este ales drept titlu al unui roman. Apariția sa în această calitate poate mima constatarea originii (*Tutun de Macedonia* de Maria-Luiza Cristescu), destinația (*Personalul de Giurgiu* de Constantin Coman, *Pașaport pentru Brazilia* de C. Panaitescu) sau poate stabili apartenența la un anume areal (*Ciulinii Bărăganului* de Panait Istrati, *La porțile Severinului* de Ion Grecea). Folosirea unor nume de locuri și de țări îndepărtate se practică destul de frecvent: *Adio, Arizona* (Romulus Guga), *Vreți să descoperim America?* (Felix Aderca), *Își amintea de Casablanca* (Mircea Constantinescu). Dacă nu am avea un interviu, nu am ști, de exemplu, că titlul *Urechea lui Dionys,* de Virgiliu Monda, i-a fost sugerat autorului de numele unei grote din Sicilia: „În iarna anului 1930, aflându-mă în Sicilia și vizitând în preajma Siracuzei peștera *Urechea lui Dionys* (s. n.) n-am fost numai izbit de fenomenul acustic extraordinar al acestei grote, ci și sedus de simbolul psihologic pe care îl putea înfățișa, raportat la unele temperamente hipersensibile"[37]. În acest caz Virgiliu Monda a valorificat sugestivitatea stilistică a toponimului, așa cum Ion Maxim, într-un titlu ca *Umbra de la Cozia,* nu evocă mănăstirea Cozia, ci face aluzie, în plan metaforic, la prestigiul unui nume de text literar (*Umbra lui Mircea. La Cozia,* de Grigore Alexandrescu).

c) În cadrul secvenței intitulatoare, *circumstanțializarea* poate beneficia și de alte tehnici. Pentru a localiza acțiunea nu este obligatorie folosirea unui toponim, putându-se recurge, în acest sens, la *o sintagmă care să sugereze ideea de spațiu. Locul unde nu s-a întâmplat nimic,* de exemplu, ca nume al

Scanned with OKEN Scanner

romanului lui Mihail Sadoveanu, este un titlu care, prin lipsa unui toponim care să identifice locul, lasă deschisă sugestia de generalizare specifică numelui comun. De aici și originalitatea modalității artistice, capacitatea sa de a sugera dimensiunile unui spațiu ficțional. Cum o altă coordonată majoră a epicului este timpul, titlul poate servi și ca instrument pentru a centra dimensiunea temporală a narațiunii. Cel mai succint mod de circumstanțializare temporală este reprezentată de *folosirea unui numeral cardinal care indică un an calendaristic*: *1916* (Felix Aderca), *1907* (Cezar Petrescu). Pentru un român titlurile acestea conțin un mesaj concret, datele făcând referire la evenimente importante ale istoriei naționale; traduse într-o altă limbă, ele nu vor mai comunica tot atât de direct, fiind nevoie ori de un subtitlu ori de cititori avizați, care să constate prin lectură semnificația cifrei identificatoare.

Adăugându-se cifrei un determinant, o explicație, ansamblul va deveni mai grăitor: *Ajun de revoluție. 1848* (Cezar Petrescu). Ca parte de vorbire care indică o circumstanță, adverbul de timp, dar și substantivul precedat de prepoziție, vor realiza determinări temporale bazate pe ideea de vag: *A fost odată un imperiu* (Felix Aderca), *Licean... odinioară* (Ion Agârbiceanu), *Zăpezile de-acum un veac* (Paul Anghel), *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine* (Cezar Petrescu), *La răspântie de veacuri* (Gala Galaction), *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (Camil Petrescu), *După ultimul semestru* (Pavel Aioanei). Există și titluri care, deși cuprind un adverb de timp, nu conțin o sugestie temporală, bazându-se mai curând pe înțelesul metaforic al cuvintelor referitoare la timp: *Ciudata mişcare a inimii în aprilie* (Platon Pardău), *Anotimpul ninsorilor albastre* și *Ierni peste tei* (Florin Bănescu), *Noaptea pe latura lungă* (Norman Manea), *Ore de dimineață* și *Diavolul de duminică* (Platon Pardău), *Anotimpul făgăduinței* (Alexandru Deal). În cazul genului polițist, dată fiind natura intrigii, titlul poate indica un interval temporal bine determinat: *La miezul nopții va cădea o stea, Magdalena de la miezul nopții* și *Baltazar soseşte luni* (Theodor Constantin).

În suita titlurilor care realizează implicit circumstanțializarea acțiunii se includ și *cele care fac aluzie la o modalitate a desfășurării narațiunii: Desculț* (Zaharia Stancu), *De-a curmezişul* (Mircea Damian), *De-a buşilea* (I. Peltz). Dar nici unul din aceste titluri nu trebuie luat ca atare, mesajul cuprins în titlu trebuind interpretat în cheie metaforică. *De-a buşilea:* „Ar putea să exprime și drama unui erou care umblă de-a bușilea prin viață. Dar nu e numai atât. Am vrut să înfățișez în cartea asta întreaga noastră *umanitate încovoiată de viață*, obligată să umble de-a bușilea. Este, prin urmare, romanul nostru al tuturor. Intrăm în viață semeți, optimiști, siguri de noi și credem mereu că umblăm vertical. Vârsta, experiențele sentimentale sau de altă natură, viața, prin urmare, ne îndoaie; ne face să umblăm de-a bușilea. Nimeni nu se poate sustrage acestui destin, acestei fatalități. [...] Eroul meu sfârșește existența începută vertical, *de-a buşilea*"[38].

Scanned with OKEN Scanner

d) O altă modalitate de a intitula un text narativ este aceea, des întâlnită, a folosirii unui substantiv la singular pentru a indica apartenența la o anume *categorie socială*: *Boierul* (Romulus Cioflec), *Păscălierul* și *Jandarmul* (Ion Agârbiceanu). Alteori, apartenența la o clasă de indivizi este sugerată prin utilizarea unor plurale: *Pescarii* (D. C. Ardeleanu), *Haiducii* (Paul Constant), *Vagabonzii* (Emil Dorian), *Laşii* (Alexandru Deal), *Străbunii* (Ludovic Dauș), *Figuranții* (Maria-Luiza Cristescu), *Heralzii* (Radu Ciobanu), *Moldovenii* (Georgeta Mircea Carcicov), *Risipitorii* (Marian Preda), *Dulăii* (Zaharia Stancu), *Cuscrii* (Alecu Ivan Ghilia), *Martorii* (Mircea Ciobanu), *Huliganii* (Mircea Eliade). Referitor la ultimul titlu, în care apare cuvântul *huligan,* iată ce spune autorul într-un interviu, încercând să motiveze adoptarea sa ca nume de text: „Titlul e cam riscant și cam confuz, recunosc. «Huliganii» au îndeobște o semnificație politică. Cu atât mai rău pentru oamenii care sunt obsedați de asemenea semnificații politice; mai precis, de confuziile create de gazetăria politică. «Huligan» este în primul rând un om viu, adică un om tânăr, stăpânit numai de biologia lui, fascinat de puterea lui obscură, de libertatea tinereții sale, și care nu recunoaște, nu poate recunoaște nici o rigoare din afară, nici o morală, nici o superstiție legitimă. Acesta este sensul pe care i l-au dat poeții ruși, îndeosebi cei revoluționari, și acesta este sensul pe care îl accept și eu”[39].

e) În categoria titlurilor exprimate prin *substantive,* există unele care aduc în prim plan noțiuni *abstracte*. E vorba de sentimente, stări sufletești, reacții atitudinale, revendicate de autori ca trăiri existențiale definitorii pentru personajele lor. *Obsesia* (Demostene Botez) este titlul unui roman de analiză, în care un student medicinist încearcă să justifice o crimă. *Aşteptare* (Maria-Luiza Cristescu) reprezintă un roman de observație, în care se apelează și la modalitățile jurnalului și ale anchetei. *Evadare* (Sarina Cassvan-Pas) constituie titlul unui roman senzațional și erotic, la fel ca și *Vijelie* (Sandra Cotovu). Mai adăugăm, în aceeași clasă: *Fascinația* (Laurențiu Fulga), *Tinerețe* (Lucia Demetrius), *Vârtejul* (Romulus Cioflec), *Setea* (Titus Popovici), *Frământări* și *Prăbuşirea* (Ion Agârbiceanu), *Iluzii* (Ludovic Dauș), *Revolte* (Felix Aderca), *Neastâmpăr* și *Turbă* (Octav Dessila). Ultimul titlu se cere explicat, pentru a se înțelege rostul expresiei utilizate ca titlu: „La noi, la Vaslui, se spune despre un om ale cărui acțiuni ori reacțiuni trădează o anumită febră interioară de natură freudiană, că «a intrat turba-n el!» Firește, noțiunea coincide cu «turbare» și, totuși, pe lângă forma ei inedită și, oarecum, mai plastică, mi se pare că are și un conținut ceva mai plin, mai substanțial. [...] Violul ca generator de ură, s-a văzut; violuri care nu s-au bucurat decât de o lamentabilă indiferență din partea victimelor, iară s-au văzut. Dar ca o fată violată și, ceea ce e mai important, chiar violentată, să înceapă a-și iubi «agresorul» pe care până la comiterea actului îl ura cu tărie – dar știi, să-l iubească cu furie, cu «turbă» – ei bine, tema asta nu-mi amintesc s-o fi dezvoltat cineva la noi”[40]. În unele cazuri, destinul personajului ajunge să fie simpla

Scanned with OKEN Scanner

ilustrare a stării denumite în titlu, ca și cum sentimentele n-ar mai fi ale omului: „ci omul al sentimentelor"[41]. Adesea, cărțile cu asemenea nume realizează adevărate monografii ale stărilor sufletești evocate în secvența intitulatoare (*Fascinația, Neastâmpăr, Turbă*). Când fenomenul analizat depășește dimensiunea unei experiențe individuale, atingând socialul, titlurile monografice au un conținut pe măsură: *Răscoala* (Liviu Rebreanu), *Întunecare* (Cezar Petrescu), *Negura* (Eusebiu Camilar; ultimele făcând referire la primul război mondial).

f) Modalitatea *asocierii a doi termeni*, de obicei *coordonați* prin *și*, analizată mai sus, apare și în cazul numelor comune. Pot fi asociate antonime (*Noaptea și ziua* de Constantin Mateescu, *Dragostea și moartea în provincie* de Sergiu Dan), substantive cu semnificații diferite, pentru a se crea un efect de surpriză (*Nebunul și floarea* de Romulus Guga, *Norovi și stele* de Ioan Iancu, *Alexandra și infernul* de Laurențiu Fulga, *Oțel și pâine* de Ion Călugăru, *Pădurea și trei zile* de Alice Botez), sau noțiuni cu înțelesuri complementare (*Cora și dragostea* de Dan Petrașincu, *Țară și neam* de Ion Agârbiceanu, *Păuna și copiii ei* de Elena Iordache-Streinu, *Pâine și sare* de Ion Gheorghe, *Femeia și cătușele ei* de Sarina Cassvan, *Poet – Poetă* de N. D. Cocea).

Adesea, unul dintre elementele din structura titlului este *subordonat*. În cele mai multe cazuri, raportul se stabilește prin flexiune (*Patima nopții* de Traian Filip, *Vămile nopții* de Radu Ciobanu, *Semințele dimineții* de Florian Bănescu, *Cartea nunții* de George Călinescu, *Cartea fiilor* de Mircea Ciobanu, *Pasărea furtunii* de Petru Dumitriu, *Fata plutașului* de Ștefan Andrei, *Singurătatea femeilor* de Traian Filip, *Viermii pământului* de C. Ardeleanu, *Vara oltenilor* de D. R. Popescu, *Dansul focului* de Traian Filip, *Bârlogul lupilor* de Constantin Bărbuceanu, *Tăcerea lumii* de Eugen Barbu, *Descoperirea familiei* de Ion Brad, *Valea hoților* de Eusebiu Camilar, *Lumina primăverii* de Ion Călugăru), dar și prin prepoziții (*Fecior de slugă* de N. D. Cocea, *Intoarcerea din rai* de Mircea Eliade, *Asfințit de oameni* de Ludovic Dauș, *Drum fără pulbere* și *Bijuterii de familie* de Petru Dumitriu, *Oameni de lut* de Demostene Botez, *Omul fără nume* de Victor Eftimiu, *Casa cu fete* de D. C. Ardeleanu, *Oameni la pândă* de Liviu Bratoloveanu, *Cetatea de pe stâncă* de Dumitru Almaș, *Moartea lângă cer* de Ben Corlaciu, *Călărețul de fum* de Radu Ciobanu, *Lume fără cer* de Virgil Birou). O modalitate asemănătoare de structurare a numelui de text, nu foarte spectaculoasă, este aceea reprezentată de utilizarea unui substantiv însoțit de un determinant adjectival: *Nemuritorul albastru* și *Ultima vacanță* de Radu Ciobanu, *Subiect banal* de Ury Benador, *Diamant verde* de Mihail Celarianu, *Noul oraș* de Ștefan Andrei. Determinantul poate fi și verbal (*Dreptul de a începe* de Radu Ciobanu), sau numeral (*A zecea lume* de Vladimir Colin), după cum poate avea, la rândul său, un alt determinant: *Dispariția unui om de rând* (Mihai Beniuc), *Amarul sânge al strugurilor* (Constantin Apostol), *Femeia cu carne albă* (Felix Aderca). Uneori, structura eliptică a titlului

Scanned with OKEN Scanner

este subliniată de lipsa elementului regent, acesta fiind subînțeles: *Cu fața spre soare* (Constantin Apostol), *Pe muche de cuțit* (Mihai Beniuc).

g) Dacă titlurile examinate până acum au avut ca trăsături fundamentale dimensiunea redusă și concentrarea maximă, există și o categorie pentru care ficțiunea nu este decât prilejul unei afirmații sentențioase, cu caracter conclusiv sau rezumativ. Aceasta este formulată în *titluri-propoziție*: *Viața nu iartă* (Ion Grecea), *Sfinții nu se vând cu bucata* (Corneliu Buzinschi), *Am ucis pe Dumnezeu* (Carol Ardeleanu), *Zilele nu se întorc niciodată* (Sorana Gurian), *Statuile nu râd niciodată* (Francisc Munteanu), *Îngerul a strigat* (Fănuș Neagu), *Fericirea nu are istorie* (Constantin Apostol), *Balonul e rotund* (Eugen Barbu), *Tatuajele nu se lasă la garderobă* (Francisc Păcuraru), *Cocorii zboară fără busolă* (Francisc Munteanu), *Pământul era viu* și *Veneam din întuneric* (Nicolae Jianu), *Toate au pornit de la o păpușă* (Ioana Postelnicu), *Ce se vede* (Radu Petrescu), *Un om își trăiește viața* (Ion Biberi), *Procuratorul face recurs* (Ioan Iancu), *Oamenii știu să zâmbească* (Ovidiu Constantinescu), *Rădăcinile sunt amare* (Zaharia Stancu), *E noapte și e frig, seniori* (Laurențiu Fulga), *Urmărirea abia începe* și *La miezul nopții va cădea o stea* (Theodor Constantin), *Ne chiamă primăvara* și *Făclia s-a aprins* (Dumitru Almaș), *Se revarsă apele* (Mihail Drumeș), *Una din noi e de prisos* (Sidonia Drăgușanu), *Stejarii nu cresc în cinci zile* (Pavel Câmpeanu), *Se ridică ceața* (Constantin Neagu), *Visele au contururi precise* (Mihai Diaconescu). În tipare împrumutate poate de la Sadoveanu, Anton Holban vorbește despre *O moarte care nu dovedește nimic,* iar Cezar Petrescu despre *Omul care și-a găsit umbra.*

h) Există și titluri *șocant-agresive,* care se lasă greu încadrate într-o clasă. Alegerea numelui de text mizează, în astfel de cazuri, pe efectul acustic stârnit de structura onomatopeică a secvenței intitulatoare (*Hai, diridam* de Ionel Teodoreanu), pe jocul de cuvinte realizat prin repetarea unor sunete în cadrul sintagmei denominative (*Aproapele nostru, aproape* de Platon Pardău, *Război cu zurgălăi* de Constantin Apostol, *Sfârlează cu fofează* de Victor Ion Popa), pe asocieri neașteptate de cuvinte (*Soț ori făr'dă sau odiseea lui Haralambie Cutzaftachis* de George Ciprian). Întrebat fiind dacă îi place titlul romanului său *Soț ori făr'dă,* George Ciprian a răspuns: „Aproximativ. Mai potrivit ar fi fost *Ciocu și norocu.* Dar un estet, pe care l-am luat ca naș, a găsit că e prea vulgar și atunci ne-am oprit la *Soț ori făr'dă,* care plesnește de distincție". Referitor la partea a doua a titlului, George Ciprian adaugă: „Îl plimb pe Cutzaftachis prin Paris, pe la Deauville, Trouville, Nisa, Monte-Carlo, și când isprăvește omul banii, adică fondurile, s-a isprăvit și teza, și fondul lucrării. De aceea i-am mai zis încercării mele «odisee»."[42] Un titlu nu mai puțin șocant este cel folosit de Ion Minulescu, *3 și cu Rezeda 4.* Cum a scris acest roman și de ce se numește așa aflăm tot dintr-un interviu: „Nenorocul meu a fost că n-am avut la îndemână decât trei prieteni idioți și o singură femeie fatală, cu spovedania cărora am reușit, de bine, de rău, să înjghebez un

Scanned with OKEN Scanner

roman... pe care, pentru respectul ce-l port adevărului, nu l-am intitulat decât așa după cum el singur își indică titlul, adică *3 și cu Rezeda 4*"[43].

i) În tendința de a obține formulări cât mai originale,uneori se apelează la *șabloane*. Parcă folosind „un sufix restrictiv", sugerând modestia, *Franciada* (Ronsard), *Messiada* (Klopstock), *Henriada* (Voltaire), *Țiganiada* (Ion Budai-Deleanu), *Papuciada* (Camil Petrescu), *Fucsiada* (Urmuz) trimit, din diverse rațiuni, la epopee. Numele au rezonanțe homerice, întrucât sunt formate prin derivare, deși textele nu sunt întotdeauna pastișe livrești, ori lucrări concepute prin raportare polemică la *Iliada* și *Odiseea*.

j) Într-o singură grupă se cuvin încadrate *titlurile comerciale* ale romanelor de senzație (*Femeia cu carne albă* de Felix Aderca, *Femeia, eterna poveste* de D. I. Atanasiu, *Femeia sângelui meu* de Mihail Celarianu, *Singurătatea femeilor* de Traian Filip, *Fete și văduve, Camere mobilate, Căsătorie de probă* de Damian Stănoiu) și cele ale romanelor de aventuri și polițiste (*Aventură și contraaventură, Strania poveste a «Marelui joc», Jurnalul oficial al misiunii Scorbowsky, Teroare pentru colonel* de Leonida Neamțu; *Acțiunea „Banana"* și *Varianta „Palmier"* de Ioan Iancu), întrucât toate frapează prin dorința autorilor de a ieși din anonimat, atrăgând atenția asupra caracterului specific al textului numit.

k) Prestigiul unor capodopere poate avea influență asupra unei alte opere, *intertextualitatea* manifestându-se încă de la nivelul titlului. Așa se explică apariția intitulărilor pe care Marian Popa le numește *arhetipale* , a căror utilizare se motivează prin rațiuni de natură culturală, comercială, afectivă. Titlurile arhetip declanșează în cititor reacții de asociere, dau un punct de sprijin în înțelegerea noului text. Numele *Homer* poate fi speculat într-un roman intitulat *Homer*: Scrisă de către Nicolae I. Ottescu, o astfel de carte își justifică intitularea prin aceea că îl face pe autorul *Iliadei* și *Odiseii* să apară ca personaj într-un roman în care viața sa se desfășoară împletindu-se cu cea a personajelor create de autor. Dacă într-un asemenea caz este vorba de un mod, mai mult sau mai puțin original, de a valorifica mitul lui Homer, există situații în care legenda nu se reactualizează, cititorul fiind amăgit de asociațiile din titlu. C. Buzinski vorbește de un Ulise care se plimbă pe Strada Mare (*Ulise trece pe Strada Mare*), Platon Pardău descrie *Minunata poveste a dragostei preafericiților regi Ulise și Penelopa*, iar Francisc Păcurariu scrie despre *Ultima călătorie a lui Ulise* fără ca în aceste cărți să fie vorba cu adevărat de Homer și de personajele sale. Numindu-și eroul Ulise Marcu, Francisc Păcurariu narează, de exemplu, peripețiile unui tânăr savant într-o expediție arheologică în America Centrală, tema romanului fiind raportul dintre realitate și ficțiune.

Proliferarea unor asemenea titluri-capcană este vizibilă și în preluarea altor mituri, legende, ori simboluri artistice. În *Moartea lui Orfeu*, Laurențiu Fulga îl face pe Orfeul său, de profesie sculptor, să coboare în „infernul" amintirilor pentru a o găsi pe Horația, iubita sa moartă. Alte titluri care speculează același tip de deschidere culturală sunt: *Patul lui Procust* (Camil Petrescu), *Ieșirea din Apocalips*

Scanned with OKEN Scanner

(Al. Ivan Ghilia), *Purgatoriul* (Corneliu Moldovanu), *Alexandra şi infernul* (Laurenţiu Fulga), *Don Juan* şi *Bunavestire* (Nicolae Breban), *Fiul lui Monte Cristo* (Theodor Constantin), *La apa Vavilonului* (Marin Bucur). Ultimul titlu, care face aluzie la *Psaltire,* este comentat astfel de Nicolae Balotă: „Ce este această «Apă a Vavilonului la care şezum şi plânsem» dacă nu locul în care amintirea, dorul, dragostea de ţară sunt mai arzătoare, în care sunt evocate rădăcinile, loc al meditaţiilor, al înţelegerii, în care conştiinţa se deşteaptă şi devine ea însăşi. La «râul Vavilonului» cântăreţii îşi atârnă harfele în sălcii şi meditează asupra rosturilor acestei existenţe pământene. O asemenea meditaţie este subiacentă în cartea lui Marin Bucur"[44]. Prin aluzie la miturile clasice, D. R. Popescu sugerează cadrul tragic al existenţei din *Cei doi din dreptul Ţebei,* parodiindu-l pe Eschil, din *Cei şapte contra Tebei.* Pornind de la titlul antic, Cornel Ungureanu constată în carte o „degradare a modelelor", încercare începând din titlu şi continuată „prin suprapuneri, reluări, reformulări ale mitologiei", astfel încât D. R. Popescu ajuge să ofere, în *Cei doi din dreptul Ţebei:* „O nuvelă de tip parodic în care nu demitizarea primează, ci *desacralizarea.* Drumul către adevăr trece, deci, prin ieşirea din sfera sacralităţii, a idolatriei şi a idolatrizării. Drumul Ciungului pe măgar, supliciul popilor, lupta dintre Ilie şi Tibi (Eteocle şi Polynice imaturi), însăşi iubirea Iloncăi înaintează pe calea care începe de la sublim şi sfârşeşte în banalitate"[45].

Nu întotdeauna paralelismul cultural sau ideologic sugerat prin titlu se respectă în opera nou creată. Pornind de la cunoscuta fabulă *Greierele şi furnica* a lui La Fontaine, Al. Lascarov-Moldovanu scrie *Romanul Furnicii,* în care ţintele urmărite sunt spiritualizarea averii şi justificarea melosului, vechiul conflict dintre furnică şi greiere dispărând, prin împăcarea celor doi eroi. „Păcălindu-şi" citirorii prin aceea că-şi semnează romanul cu un pseudonim cu rezonanţe străine, Clifford Moore, Felix Aderca oferă un *Al doilea amant al doamnei Chatterley,* polemizând cu *Amantul doamnei Chatterley,* de D. H. Lawrence. Maia Belciu plusează, la rândul său, adăugând celor zece porunci *A unsprezecea poruncă.* Eugen Barbu recurge la titlul *Facerea lumii* pentru a marca apariţia „erei socialiste". Titlurile acestea nu reproduc, după cum se vede, povestea cunoscută, eventual o circumstanţializează, paralelismul sugerat având la bază ideea repetabilităţii evenimentelor în timpuri şi spaţii diferite.

Structura titlului cu trimitere arhetipală poate fi influenţată şi de maniera de intitulare din *artele plastice* (*Timp cu călăreţ şi corb* de Vladimir Colin). Pot fi identificate titluri împrumutate din *muzică* (Alecu Ivan Ghilia foloseşte, în titlul *Recviem pentru cei vii,* un termen ce denumeşte o compoziţie corală cu orchestră, scrisă pe textul liturgic al misei funebre). Iată câteva secvenţe intitulatoare cu trimitere simbolică, structurate astfel: *Cheia de fa* (Ştefan Luca), *Concertul pentru două viori* (Laurenţiu Fulga), *Nocturnă* (Ury Benador), *Eroica* (Laurenţiu Fulga). Chiar şi maniera de intitulare din *dans* îşi lasă amprenta în denominaţia literară. Fiind acuzat de lipsă de originalitate pentru că a folosit pentru romanul său titlul

Scanned with OKEN Scanner

cunoscutului balet al lui De Falla, *Dansul focului,* Traian Filip a răspuns: „Pascal zicea, permiteți-mi să citez textual... «există oameni care ar voi ca un autor să nu vorbească niciodată de lucruri despre care au vorbit alții... Ei însă nu țin seama de faptul că, dacă subiectele nu sunt noi, poate forma care le exprimă este nouă»..."[46]. Intenția de a șarja prin titlu, pornind de la numele operei *Coțofana hoață,* este evidentă în cazul lui Radu Tudoran care-și botează un roman *Ferma „Coțofana veselă"* subintitulându-l, ca pentru a elimina orice confuzie, *Roman pentru copii și tineret.*

l) În sfârșit, putem identifica titluri structurate pornind nu de la un titlu, ci de la *parafrazarea* unei propoziții celebre. Herman Melville pătrunde ca printr-o formulă magică în universul operei sale monumentale, *Moby Dick,* prin exclamația protagonistului „Numiți-mă Ișmail". Afirmația devine model pentru titlul romanului lui Corneliu Buzinschi: *Numiți-mă Varahil.*

5. Multitudinea de posibilități denominative evidențiată în cadrul analizei de mai sus demonstrează vitalitatea sistemului titrologic. Practicarea, pentru un anumit tip de literatură și o anumită perioadă, a intitulărilor analitice, în care prima parte a numelui funcționează ca o constantă, căreia i se adăuga precizări introduse prin conjuncția *sau* (ori adverbul *adică*) nu împiedică scriitorii să opteze, în alte situații, pentru soluții lapidare, șocante, cu un ferm caracter metaforic. Chiar dacă conjuncția *sau* realizează un raport de excludere, uneori formală, de foarte multe ori sugerând o disjuncție între termenii alăturați fortuit sau intenționat (între care, sub aspect semantic, este greu de stabilit legătura), titlurile duble pot fi tot atât de expresive ca și cele simple. Ceea ce Arnold Rothe[47] considera a fi un titlu dublu, pentru Marian Popa reprezintă doar o segmentare a vechilor titluri lungi în *supratitlu – titlu – subtitlu.* Un titlu cum este *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănâncă* ar fi pentru Arnold Rothe un titlu dublu, iar pentru Marian Popa un titlu însoțit de un subtitlu. Indiferent de raportul ce se stabilește între cei doi termeni (opoziție, excludere, paralelism, similitudine), partea a doua are un caracter explicativ. De cele mai multe ori, complinirea este lămuritoare (*Continentul colorat sau prima călătorie a lui Aurel Pistrui* de Sonia Larian, *Luceafărul sau romanul lui Eminescu* de Cezar Petrescu, *Misiunea lui John O'Lea sau ce a văzut, ce a auzit și ce a pățit trimisul lui Dardarot la New York* de Nicolae Minei), în sensul că putem pune un semn de egalitate între informația dată de primul și de cel de al doilea termen. Pentru cine are simțul limbii, și în titlul lui Nicolae Filimon poate fi sesizată o sugestie *sinonimică*: fie că este vechi, fie că este nou, ciocoiul tot ciocoi rămâne, pentru că „ce naște din pisică șoareci mănâncă". Disjuncția este așadar aparentă, *sau* având sensul lui *adică,* deci un rol explicativ.

Adevăratul raport disjunctiv se stabilește, din punct de vedere logic, între doi termeni incompatibili, pentru că numai în aceste condiții excluderea realizată prin disjuncție are sens. Conform *Dicționarului explicativ* ea reprezintă „o relație

Scanned with OKEN Scanner

cunoscutului balet al lui De Falla, *Dansul focului,* Traian Filip a răspuns: „Pascal zicea, permiteți-mi să citez textual... «există oameni care ar voi ca un autor să nu vorbească niciodată de lucruri despre care au vorbit alții... Ei însă nu țin seama de faptul că, dacă subiectele nu sunt noi, poate forma care le exprimă este nouă»..."[46]. Intenția de a șarja prin titlu, pornind de la numele operei *Coțofana hoață,* este evidentă în cazul lui Radu Tudoran care-și botează un roman *Ferma „Coțofana veselă"* subintitulându-l, ca pentru a elimina orice confuzie, *Roman pentru copii și tineret.*

l) În sfârșit, putem identifica titluri structurate pornind nu de la un titlu, ci de la *parafrazarea* unei propoziții celebre. Herman Melville pătrunde ca printr-o formulă magică în universul operei sale monumentale, *Moby Dick,* prin exclamația protagonistului „Numiți-mă Ismail". Afirmația devine model pentru titlul romanului lui Corneliu Buzinschi: *Numiți-mă Varahil.*

5. Multitudinea de posibilități denominative evidențiată în cadrul analizei de mai sus demonstrează vitalitatea sistemului titrologic. Practicarea, pentru un anumit tip de literatură și o anumită perioadă, a intitulărilor analitice, în care prima parte a numelui funcționează ca o constantă, căreia i se adăuga precizări introduse prin conjuncția *sau* (ori adverbul *adică*) nu împiedică scriitorii să opteze, în alte situații, pentru soluții lapidare, șocante, cu un ferm caracter metaforic. Chiar dacă conjuncția *sau* realizează un raport de excludere, uneori formală, de foarte multe ori sugerând o disjuncție între termenii alăturați fortuit sau intenționat (între care, sub aspect semantic, este greu de stabilit legătura), titlurile duble pot fi tot atât de expresive ca și cele simple. Ceea ce Arnold Rothe[47] considera a fi un titlu dublu, pentru Marian Popa reprezintă doar o segmentare a vechilor titluri lungi în *supratitlu – titlu – subtitlu.* Un titlu cum este *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănâncă* ar fi pentru Arnold Rothe un titlu dublu, iar pentru Marian Popa un titlu însoțit de un subtitlu. Indiferent de raportul ce se stabilește între cei doi termeni (opoziție, excludere, paralelism, similitudine), partea a doua are un caracter explicativ. De cele mai multe ori, complinirea este lămuritoare (*Continentul colorat sau prima călătorie a lui Aurel Pistrui* de Sonia Larian, *Luceafărul sau romanul lui Eminescu* de Cezar Petrescu, *Misiunea lui John O'Lea sau ce a văzut, ce a auzit și ce a pățit trimisul lui Dardarot la New York* de Nicolae Minei), în sensul că putem pune un semn de egalitate între informația dată de primul și de cel de al doilea termen. Pentru cine are simțul limbii, și în titlul lui Nicolae Filimon poate fi sesizată o sugestie *sinonimică*: fie că este vechi, fie că este nou, ciocoiul tot ciocoi rămâne, pentru că „ce naște din pisică șoareci mănâncă". Disjuncția este așadar aparentă, *sau* având sensul lui *adică,* deci un rol explicativ.

Adevăratul raport disjunctiv se stabilește, din punct de vedere logic, între doi termeni incompatibili, pentru că numai în aceste condiții excluderea realizată prin disjuncție are sens. Conform *Dicționarului explicativ* ea reprezintă „o relație

logică între două enunțuri care de obicei se exclud reciproc". Într-un titlu precum *Casa Isolda sau cutremurul* (Leonida Neamțu) elementele legate prin conjuncția disjunctivă *sau* sunt semantic incompatibile. În alegerea unui asemenea titlu autorul a mizat, probabil, pe surpriza provocată de atribuirea unor nume care se exclud și între care, cel puțin aparent, nu se poate stabili o relație logică. Există și titluri „mincinoase" în care unul din cei doi termeni poate îndruma intenționat pe o pistă falsă, pentru a se crea senzația de echivoc necesară întreținerii sentimentului de derută care, în epicul modern, impune cititorului să realizeze o lectură participativă. De aceea, vom include tot în categoria titlurilor duble și pe acelea care au o structură binară, cei doi termeni stând în raport de juxtapunere, căci, în ciuda caracterului eliptic al titlului, și aici se apelează la segmentarea, la ruperea arbitrară a secvenței intitulatoare în două părți, marcată grafic prin punct: *Un călător pierdut în stepă. Din vremea lui Petru cel Mare* (Felix Aderca), *Don Juan Cocoşatul. Oameni care se pregătesc de moarte din cea dintâi zi a vieții* (Ion Călugăru), *Sclavii pământului. Lumea de ieri* (Vintilă Corbul), *Pe urmele destinului. O goană în jur de sine însuşi* (Romulus Cioflec), *Oul lui Columb. Neobişnuitele întâmplări ale unui oarecare Mike Smith, povestite de el însuşi* (Eduard Jurist), *Aventurile lui Ion Runcan. Ultimul naufragiat în insula lui Robinson* (Ap. D. Culea), *Romanul nopții de februarie. Plângerea Domnului Alexandru* (Corneliu Leu), *Bagaj. Strania dublă existență a unui om în patru labe* (H. Bonciu), *Vreți să descoperim America? Fantasticele călătorii ale lui Cristofor Columb* (Felix Aderca).

Rămâne a fi considerată *subtitlu* acea sintagmă care, într-un fel sau altul, califică tipologia textului, genul de literatură în care se încadrează opera: *Furtună sub Detunata. Povestire istorică* (Francisc Munteanu), *J. B. C. trece Cortina. Romanul fantasticelor pățanii şi aventuri şi coşmaruri ale curajosului James B. Clawhead, marele maestru al Obiectivității, omul care a trecut Cortina* (Sergiu Fărcășan), *Șapte inşi într-o căruță. Povestire dintr-o toamnă bogată* (Paul Anghel), *Kimonoul înstelat. Roman din Parisul american* (Victor Eftimiu), *Lora Mirandy. Romanul unei actrițe* (Victor Eftimiu), *Două cruci. Roman din viața macedoneană* (Victor Eftimiu), *Elena. Roman original de datine politic-filozofic* (Dimitrie Bolintineanu), *Arhanghelii. Roman din viața românilor ardeleni, Legea trupului (Povestea unei vieți)* și *Legea minții (Povestea altei vieți)* (toate de Ion Agârbiceanu), *Nicoară Potcoavă. Povestire istorică* (Mihail Sadoveanu), *Adela. Fragmente din Jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)* (Garabet Ibrăileanu), *Trupul care-şi caută sufletul. Reportaj sentimental* (Sarina Cassvan), *Se revarsă apele. Cronică împletită dintr-o seamă de povestiri despre oameni şi fapte întâmplate în cei dintâi ani ai veacului nostru şi despre răscoalele țăranilor din acea vreme* (Mihai Drumeș), *Amurgul levantinilor. Cronica unor familii* (Mircea Constantinescu). Sigur că, așa cum se întâmplă în multe din încercările de sistematizare prin încadrarea în clase, important este a nu le delimita în chip rigid. Făcând cronica unui roman „cu titlu zgrunțuros", *Țipătul de nuntă al păunului.*

Scanned with OKEN Scanner

Monologul interior al bătrânului Iosif, transcris în curgere lină pentru uzul cititorului calm de Ion Dumitru Teodorescu, Mircea Anghelescu consideră drept subtitlu partea a doua a titlului, pe care noi l-am clasa între intitulările duble. Cum să fie clasificat însă un nume de text în care apare în prima parte numele speciei, așa cum a procedat Corneliu Leu când și-a intitulat cartea: *Romanul nopții de februarie. Plângerea Domnului Alexandru?* Sau la ce încheiere se poate ajunge sub aspect sistematic, când partea a doua este marcată grafic, prin punerea între paranteze, ca în cazul romanului lui Romulus Guga: *Adio, Arizona (Spovedania unui naiv făcută în fața unui autor din provincie)*? Un indiciu ni l-ar putea da oglinda paginii de titlu, mai ales în cazul operelor antume, pentru că putem presupune că autorul operei a avut ceva de spus în ceea ce privește așezarea în pagină, intenția de a realiza un titlu dublu sau un subtitlu fiind marcată grafic. În orice caz, există un consens editorial al poziționării în foaia de titlu a elementelor constituente (numele de autor ocupă primul loc, urmează titlul, căruia îi este subordonat subtitlul), în funcție de care titlul dublu va avea termenii așezați în raport de coordonare, pe când subtitlul, așa cum o arată chiar numele său, va sta sub titlu, deci îi va fi subordonat.

De *supratitlu* se poate vorbi în cazul ciclurilor de romane, când există un nume generic și mai multe titluri pentru fiecare carte. Uneori autorul își concepe opera respectând principiile unei riguroase simetrii compoziționale, cum ar fi trilogia *Frații Jderi* a lui Mihail Sadoveanu, când în memoria cititorului conținutul se fixează în raport cu titlul fiecărui volum. Există și situația contrară, când, din cauza numărului mare de romane din ciclu, cititorul reține cu dificultate titlul fiecărui tom în parte. Plecând de la titlul volumului *Drum bun, cireşari,* se poate bănui raportul de incluziune al acestui roman în ciclul *Cireşarilor*. Aceiași cititori vor putea ști însă numai după lectură că respectivei suite îi mai aparțin și volumele: *Castelul fetei în alb, Roata norocului, Aripi de zăpadă.* Concepând autonom fiecare carte, Paul Anghel a conceput un ciclu intitulat *Zăpezile de-acum un veac.* Acesta trebuia să se constituie din nouă volume având ca subiect Războiul de Independență. Dar cărțile nu au apărut în ordinea firească, deși au fost numerotate continuativ, fapt ce îngreunează și azi tentativa cititorilor de a-l reconstitui. Iată ordinea în care au apărut: *Scrisoarea de la Rahova* (cartea a V-a), *Te Deum la Grivița* (cartea a III-a), *Noaptea otomană* (cartea a VI-a), *Fluviile* (cartea a II-a), *Ieșirea din iarnă* (cartea I), *Noroaiele* (cartea a IV-a), *Zăpezile* (cartea a VII). Conceput ca un întreg, un ciclu trebuie să aibă un nume independent, motivat totuși prin titlurile fiecărui volum. Pentru ca acest deziderat să se realizeze, un supratitlu nu va trebui să se refere la o cazuistică minoră, ci la o clasă de evenimente, circumstanțe, principii, prezentând o intenție generalizatoare.

6. Clasificarea pe care am încercat-o mai sus, în măsura în care această operație este posibilă, s-a bazat pe structura titlurilor, iar acolo unde analiza formală

Scanned with OKEN Scanner

a fost dificilă, pe încărcătura lor semantică. Charles Grivel a întreprins, la rândul său, o cercetare a sistemului titrologic, distingând în alcătuirea secvenței intitulatorii 18 seme care se referă la conținut, deci și la genul operei, și 16 operatori de ordin gramatical (singular/plural, determinare/nedeterminare etc.) și stilistic (antiteză, aliterație etc.)[48]. Multiplicând nivelele de analiză, Leo H. Hoek a înglobat în sistem sintaxa și semantica[49] textului propriu-zis. Ambele investigații pun în evidență caracterul eliptic al formulărilor intitulatoare, specificitate datorată absenței predicatului și uneori a articolului, fapt ce duce la concluzia că titlurile posedă o semigramaticalitate aparte, semantizând trăsături care le permit să se distingă unele de altele, să fie recunoscute chiar și în comunicarea orală.

Se poate vorbi de un sistem al intitulării, dacă ținem cont de împrejurarea că titlul se naște o dată cu textul pe care-l numește, că, fără a fi raportat la un text, titlul „moare". Sunt cunoscute cazurile când scriitorii au anunțat proiecte romanești care purtau deja un titlu, dar care, pentru că intențiile nu s-au realizat sau operele s-au pierdut, au rămas simple înșiruiri de cuvinte (*Absentul* – Sanda Movilă, *Debora* – Gala Galaction, *Descătușare* – Ion Pas, *Cumpăna* – Francisc Păcurariu, *Inspectori și controlori* – B. Jordan, *Hrisanta Murgu* – Cezar Petrescu, *Se întorc morții de la morminte* – Ion Iovescu, *Simplă sinucidere* – Nicolae Mărgeanu, *Singurătate* – Anișoara Odeanu). Așa cum nu există titlu fără text, nici text fără titlu nu se poate. Chiar dacă titlul rămâne *Fără titlu* (Ury Benador), totuși textul este numit. Mai ales în epoca modernă un text nu poate fi cunoscut fără autor și fără titlu, în ciuda faptului că intitulările par simple convenții. Varietatea structurală a titlurilor este determinată de factori istorici, culturali, ideologici, psihologici, fapt ce ne îngăduie a vorbi de capacitatea de adaptare a titlului la context, plecând de la textul la care se referă și al cărui onomasem identificator devine. Din punct de vedere semiotic, titlul este un semn lingvistic cu o specificitate aparte, referind la un alt semn, care este textul. În comunicarea literară el se comportă ca un: „semn metalingvistic"[50].

Aproape întotdeauna un titlu nu trimite doar la un text, ca semn, ci și la o realitate extralingvistică, întrucât are un înțeles de sine stătător (*Păsările*), caz în care poate dejuca așteptările cititorului, „ricoșând" într-un adevărat sistem de oglinzi paralele, de tip intertextual. Ignorând această realitate, Doina Comloșan consideră secvența intitulatoare: „un ansamblu de semne lingvistice fără valoare ori semnificație proprie"[51], sensul său fiind dat de funcțiile îndeplinite prin raportare la text. Dată fiind intenția comunicativă a titlului, în ciuda dimensiunilor sale reduse, în acesta se recunosc proprietăți textuale, drept pentru care Rodica Mihăilă îl consideră „un tip special de text", care realizează o funcție semantică în raport cu opera, față de care se definește ca metatext, și o funcție pragmatică, de avertizare a cititorului, din perspectiva căruia se definește ca (meta)intertext: „Ca metatext, titlul numește [...] ideea sau sensul textului, ca metaintertext, el va numi intertextualitatea textelor la nivelul ideii sau sensului"[52]. Important rămâne faptul că, prin titlu, textul nu numai că avertizează și informează virtualul cititor, dar și

Scanned with OKEN Scanner

că, purtând un titlu, textul rămâne fixat într-un spațiu cultural, raportându-se astfel la alte texte. Posedând o strategie a intitulării, fiecare scriitor va recurge la o exprimare care va integra titlul în seria celor deja acceptate. Titlurile vor avea un rol identificator, individualizator, ca orice nume propriu, întrucât intenționalitatea denominatorului-scriitor se va manifesta în direcția motivării semnului. Motivare poate însemna și nașterea unei tensiuni între nume și text, ca „discontinuitate semantică". Un titlu bine motivat se va prezenta sub forma unui „rezumat"[53] concentrat al textului: *Normaliștii, Învățătorii, Satele* (B. Jordan). Dar nu întotdeauna. *Proces* (Ion Biberi), în ciuda aparenței de roman social, este o subtilă carte de atmosferă, după cum mărturisește chiar autorul: „E un roman de analiză, în care mă străduiesc să înfățișez tensiunea dramatică a unui acuzat în timpul judecării procesului său. Totul e redus, deci, la viața interioară a acuzatului: aceasta nu implică însă o suprimare a decorului sau a siluetei avocaților, juraților, procurorului"[54].

Titlul dă o informație despre conținutul operei literare, realizând astfel o funcție semantică. În paralel, se realizează funcția pragmatică, prin care se incită, se provoacă potențialul cititor. În cazul unui titlu cum e *Al treilea,* folosit de Mircea Balaban, secvența intitulatoare încearcă să lanseze o promisiune, făcând cititorul curios să descopere: „Una din fețele eternei probleme a destinului, și anume intervenția inoportună a unui veșnic al treilea, care vine să strice un cuplu sau să împiedice formarea lui [...]. Întotdeauna intervine un al treilea, rareori favorabil, pe care îl putem numi ghinion, accident, dușman, amant, boală sau moarte. Uneori reușim să-l învingem, alteori suntem învinși de el, adică de destin"[55]. Titluri care stimulează publicul și în care funcția pragmatică este bine pusă în evidență sunt cele care interpelează direct cititorul: *Sărbători fericite* (Romulus Guga), *Salvați sufletele noastre* (Laurențiu Fulga), *Toate pânzele sus!* (Radu Tudoran), *Dacă toți copacii ar fi la fel* (Laurențiu Fulga), *Încotro?* (Francisc Munteanu), *Spune-mi unde duce acest drum?* (Ion Marin Almăjan), *Știi, Lavinia, caracatițele...* (Leonida Neamțu), *Vreți să descoperim America?* (Felix Aderca), *Nu ucideți femeile* (Maria-Luiza Cristescu). Intenția de a capta atenția și prin conținut este mărturisită de autoarea ultimului tom: „Titlul *Nu ucideți femeile* este în adevăr un titlu violent, un titlu care să atragă cititorul, dar vă asigur că nu este o glumă la adresa acestuia! Cititorul nu este tras pe sfoară cu acest titlu, ca să cumpere cartea. Tonul cărții este un ton brusc, violent, ironic, adesea amărăciunea este combinată cu ironia sau autoironia autoarei și a protagonistei"[56].

Realizarea funcției pragmatice, de avertizare, presupune acordarea titlului, îndeplinirea deziderатului intitulării. În ceea ce privește funcția semantică, se constată o gradualitate a motivării, mergând până la arbitrаritatea onomasemului, explicabilă prin dorința de originalitate cu orice preț, dar și de cerința obligatorie a expresivității secvenței intitulatoare. Se întâlnesc, e adevărat, destul de rar, titluri identice la mai mulți scriitori. Felicia Giurgiu semnalează un astfel de caz (*Plopul*

Scanned with OKEN Scanner

de Mihai Codreanu și *Plopul* de Ion Pillat), demonstrând că „semnificațiile contextuale" sunt diferite: „în funcție de viziunea artistică a fiecărei personalități creatoare"[57]. În general, însă, se manifestă tendința de a evita identitatea de titluri. Iată ce spune, în acest sens, Mircea Eliade, referindu-se la unul din romanele sale: „L-aș fi numit *Părinți și copii,* dacă nu mi-aș fi adus aminte că mai am un roman, *Lumina ce se stinge,* al cărui titlu este împrumutat. Așa că l-am intitulat *Întoarcerea din rai,* sperând că titlul acesta poate sugera, cât de cât, drama descompunerii primei tinereți"[58].

Nu în toate structurile intitulatoare există o potrivire între nume și text, în unele cazuri fiind necesar ca lectorul să descifreze codul la care a recurs autorul în intitulare. În loc să rezume textul, titlul poate produce o nedumerire care se va soluționa doar prin lectură. Eficacitatea intitulării poate fi probată, de fapt, prin punerea în relație a titlului cu textul, actualizând un raport: „De schimb perpetuu, dată fiind iradiația semnificantă, felul în care semnificația revine între semnificat și semnificant. Faptul că titlul intră în relație atât cu sensul global al textului (ca manifestare în structura de suprafață a unei structuri profunde foarte abstracte), cât și cu o unitate, izolând un termen, deci faptul că titlul referă atât la text, ca întreg, cât și la text ca parte a lui, ne îndreptățește să-l considerăm ca o figură spațializantă, care se ridică la rangul de poetem – *figura maxima*. Acest statut poetic al său, alăturat puternicei sale performabilități, ne-a îndreptățit să considerăm titlul ca figură extratextuală și intratextuală, într-adevăr loc strategic particular al textului, zonă tranzitorie care face legătura atât cu exteriorul, cât și cu interiorul textului"[59]. Devenind o figură a textului, *funcția poetică a onomasemului* dublează deci funcția denominativă[60].

Descifrarea sensului se va realiza grație competenței poetice a cititorului. O hermeneutică a titlurilor va lua în seamă relațiile care se stabilesc între micro-semn și macro-semn, legături care pot fi de tip metaforic, metonimic, sinecdotic, simbolic. Pentru că cel mai bun interpret al unui titlu rămâne autorul, care a recurs la un anumit cod în intitulare, vom apela la interviuri pentru a găsi puncte de sprijin în interpretarea titlului și a raportului său cu textul. Întrebat, de exemplu, dacă romanul *Păsările* are vreo legătură cu filmul lui Hitchcock, Alexandru Ivasiuc a negat această posibilitate, afirmând că: „Există firește, un sens simbolic [...]. Înainte de toate i-am spus cărții așa gândindu-mă la un fel de planare a destinului [...]. Toți oamenii își pun la un moment dat problema să scape de destin, să nu-l accepte ca ceva care planează placid deasupra lor, să-l transforme în necesitatea înțeleasă. A accepta orbește destinul este, de fapt, principalul pericol al alienării omenescului. Din cauza asta am ales *metafora păsărilor* [...]. În biblioteca noastră se găsea un album imens, pe care l-am răsfoit în copilărie până la neștire, înainte de a mă duce la școală, și care era cartea mea preferată: *Păsări de mare* [...]. În mod foarte ciudat, acea preocupare a mea față de culorile, aspectele, formele păsărilor – când în zbor, când pe stânci, la marginea mării – s-a asociat cu noțiunea de autoritate neînțeleasă,

Scanned with OKEN Scanner

care e autoritatea ce ne domină copilăria"[61]. La Ivasiuc, termenul *păsările* reprezintă deci un lexem tematic al naraţiunii, funcţionând ca: „laitmotiv obsesiv"[62]. Iată câteva fragmente din roman, edificatoare pentru situaţia de mai sus: „Deasupra zburau *păsări* mari de apă, lovind greoi aerul încărcat de sarea mării cu aripile lor mari. Nu se ştie din ce specie erau toate aceste *păsări,* doar *păsări,* semănau între ele, nu erau decât *păsări* mari în zbor"; „Mi-am oprit privirile mai îndelung doar asupra unui atlas mare de zoologie, cu planşe colorate: *păsări de mare*"; „Dar nu mai voia să i se povestească, nu putea să iasă din reprezentarea acelei scene, deşi i-a spus că a plecat, a fugit, în faţă îi stătea tot camera întunecată, de seară, şi trupul Ştefaniei atârnând inert. Şi apoi *păsările, păsările* acelea"; „Ştefania murise şi eu am descoperit-o şi trupul ei nemişcat, atârnând uşor înspre pământ, rămânea cu mine. Şi *păsările,* desigur *păsările...*"[63].

O expresie ca *Soţ ori făr' dă,* al cărei sens nu este astăzi cunoscut, devine titlu de roman la George Ciprian. Semnificaţia sa o aflăm dintr-un interviu al autorului: „*Soţ ori făr'dă* este o locuţiune populară care, ca şi «mitimia» ori «ciocu şi norocu», înseamnă joc de parale. Cei care au apucat vremurile fericite, când halba era douăzeci şi cinci de bani, îşi amintesc şi de faimoşii alunari care jucau cu mişteriii «soţ ori făr' dă», pe alune. Numai că expresia aceasta are în «odiseea» mea un înţeles mai larg, simbolizând orice joc de noroc"[64]. Iată cum sensul unei expresii, căreia i s-a conferit calitatea de titlu, se justifică printr-o referinţă contextuală, chiar dacă, în structura de suprafaţă, expresia pare lipsită de distincţie şi folosită aiurea, autorul recomandându-şi romanul ca pe o carte fără pretenţii: „Fără strangulaţii psihologice şi fără opinteli stilistice. O lucrare burgheză pentru înlesnirea digestiei şi alungarea plictiselii. O recomand schimnicilor, comis-voiajorilor şi lăuzelor. O pot citi şi absolvenţii şcoalelor militare şi comandanţii de piaţă"[65]. Tonul autoironic, adoptat în prezentarea titlului şi a operei, poate fi o tactică în incitarea la lectură.

Sensul unui titlu eliptic, exceptând titlul rezumat, nu va fi întotdeauna egal cu suma elementelor componente. Romanul *Patul lui Procust* nu ne va vorbi de un *pat* şi nici de un personaj cu numele *Procust,* deşi *Enigma Otiliei* evocă, într-o anumită măsură, o Otilie enigmatică, văzută prin ochii lui Felix. În accepţia lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust* tinde să devină un simbol al dramelor protagoniştilor: „Luăm act de două experienţe tragice ale iubirii... Una, trăită de Ladima, care trebuie să-şi amputeze spiritul ca să-l aducă la măsura sufletului vulgar şi interesat al Emiliei. Alta, a lui Fred, stăpânit, dimpotrivă, de sentimentul că i se cere mai mult decât ar putea da. Pe ambii eroi dragostea îi mutilează, încercând să-i scurteze sau să-i lungească după un fel de pat procustian fatal"[66]. Dacă, la limită, ar putea exista un personaj Procust, despre al cărui „pat" să se scrie un roman, o *fântână cu chipuri* nu poate să existe decât în sens figurat. *Fântâna cu chipuri* este un roman de N. Davidescu, care şi-a botezat astfel cartea: „Pentru că este un simbol al raportului de joc dintre imaginaţie şi sensibilitate... Personajul principal, un

Scanned with OKEN Scanner

romancier, s-a înamorat de eroina cărții sale, păcălit de imaginație. În puterea unei ficțiuni, izbutește substituirea eroinei cu o femeie reală, din anturajul lui, pentru ca în clipa când încheie romanul să înceapă dragostea cu realitatea [...] *Fântâna cu chipuri* e tocmai acest joc al imaginației care transfigurează realitatea și care pornește de la psihologia exaltată a unor inși care colorează în chip fantastic natura"[67].

Un titlu cum e *Tangaj*, atribuit de Florin Bănescu unui roman, nu ne va vorbi despre o navă, așa cum ne-am aștepta (pentru că sensul cuvântului trimite la „mișcarea oscilatorie de înclinare a unei nave"), întrucât subiectul sugerează un alt fel de „tangaj", cel provocat „de fluxul și refluxul memoriei", în voia căruia se lasă personajele pentru a-și căuta trecutul: „pentru a se recunoaște (într-un anume spațiu și într-un anume timp), pentru a-și lămuri prezentul și, astfel, un posibil viitor"[68]. Chiar și atunci când titlul este o propoziție, prin raportare la text va căpăta un înțeles de sine stătător. *Fericirea nu are istorie,* de Constantin Apostol, se remarcă printr-o astfel de semnificație derivată care: „Se degajă din însuși conținutul romanului [...] Se vede destul de bine, din desfășurarea faptelor din carte, în ce constă adevărata fericire a oamenilor: în bucurii mărunte, pașnice, pe care nu le poate înregistra istoria dar pe care sufletul le trăiește satisfăcut, bucurii care nu te ridică într-o atmosferă de sublim, dar care îți dau o bună voie organică, odihnitoare"[69]. În pofida caracterului convențional, ansamblul de titluri constituie: „un corpus literar pertinent, dotat cu un sistem ce funcționează după un cod"[70], cu parametri care se modifică de la o epocă la alta, de la un gen la altul, în ultimă instanță, de la un autor la altul. În cadrul ansamblului de titluri, fiecare reprezintă un semn al individualității și identității textului, dar și o marcă textuală indispensabilă procesului de decodare a mesajului ca atare[71].

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Rodica Mihăilă, *Titlul, metatext și intertext,* în „Studii și cercetări lingvistice", XXXVI, 1985, nr. 1, p. 73.
2 Heinrich F. Plett, *Știința textului...,* p. 42.
3 Ion Diaconescu, *Sintaxă și textualitate,* în „Limbă și literatură", III-IV, 1991, p. 238.
4 *Ibidem,* p. 238.
5 Heinrich F. Plett, *Știința textului....,* p. 110.
6 *Ibidem,* p. 112.
7 Gérard Genette, *Seuils,* Paris, Éditions du Seuil, 1987.
8 Leo H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre,* în „Documents de Travail e pré-publications", Università di Urbino, série D, numeri 20/21 gennaio - febbraio, 1973, p. 2; Idem, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,* La Haye, Paris, New York, Mouton, 1981.
9 Boris Cazacu, *De ce lectura modernă a textului narativ? Modalități narative și implicații lingvistice,* în ***, *Limba română literară. Probleme teoretice și interpretări de texte,* București, Societatea de Științe Filologice, 1985, p. 143.
10 Ion Istrate, *Barocul literar românesc,* București, Editura Minerva, 1982, p. 189.
11 *Romanul românesc în interviuri,* II, partea II, p. 624.
12 *Ibidem,* p. 639.
13 *Ibidem,* p. 655.
14 *Ibidem,* p. 608.
15 Ov. S. Crohmăniceanu, *Literatura ...,* I, p. 550.
16 *Romanul românesc în interviuri,* II, partea I, p. 536.
17 *Ibidem,* I, partea I, p. 16.
18 Nicolae Manolescu, *Arca....,* I, p. 92.
19 Marian Popa, *Modele....,* p. 202.
20 *Romanul românesc în interviuri,* I, partea II, p. 798.
21 Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu,* București, Editura Minerva, 1971, p. 88.
22 *Romanul românesc în interviuri,* II, partea I, p. 21.
23 *Ibidem,* II, partea II, p. 712.
24 *Ibidem,* p. 702.
25 *Ibidem,* p. 967.
26 *Ibidem,* p. 1121.
27 Marin Popa, *Modele...,* p. 199.
28 Vezi, în acest sens, Salvatore Battaglia, *Mitografia...,* p. 407.
29 Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului,* București, Editura Univers, 1983; Luc Benoist, *Semne, simboluri, mituri,* București, Editura Humanitas, 1995.
30 Ivan Evseev, *Cuvânt...,* p. 26.
31 Ov. S. Crohmăniceanu, *Istoria...,* p. 572.

Scanned with OKEN Scanner

VII. RECEPTAREA NUMELOR PROPRII DIN TEXTUL NARATIV

1. Ca element component al procesului semiotic, receptarea poetică reprezintă un fenomen estetic complex, determinat de regulile comunicării artistice. Pornind de la schema clasică, formulată de Roman Jakobson, în concepția căruia autovizarea reprezintă funcția poetică a mesajului, Ecaterina Mihăilă definește poeticitatea ca modificare direcționată și concomitentă a „tuturor funcțiilor pe care semnul verbal le îndeplinește în alte tipuri de mesaje". În concepția autoarei, „modificarea funcției referențiale va produce domeniul imaginarului și simbolismului poetic, la care subiectul receptor participă, la rândul său, imaginativ și intelectiv, pentru descoperirea sau chiar instituirea semnificației poetice". La rândul lor: „modificările funcției expresive vor solicita afectivitatea subiectului receptor, după cum modificările funcției metalingvistice vor produce efecte de surpriză, tensiune, indecizie și opțiune. În sfârșit, modificarea funcției de autovizare a mesajului va produce efecte senzorial-perceptive, și, în același timp, ca principiu de coerență și unitate formală, va provoca, corespunzător, unitatea și coerența tuturor proceselor receptive"[1].

Diverși cercetători au reconsiderat, din perspectiva interpretării semiotice a operei, importanța identității cititorului și: „a lecturii ca bază a receptării și interpretării"[2] textului. Receptarea mesajului poetic constituie un act individual și irepetabil și presupune o: „interacțiune comunicativă"[3], bazată pe un anume bagaj de cunoștințe, fiecare text beneficiind de un: „orizont de așteptare"[4] adecvat sau nu acceptării imediate. Receptarea depinde de factori culturali, dar și de competența literară a cititorului care, în funcție de informațiile cuprinse în text, va realiza fie o „lectură interpretativă", fidelă față de structurile textului, fie o „lectură liberă", pentru amuzament și relaxare, fie o „lectură standard", care duce: „la o comprehensiune mai mult sau mai puțin satisfăcătoare a textului și la o reprezentare mentală a lumii ficționale"[5]. O lectură fără constrângeri exterioare va avea drept rezultat „uzul liber" al textului, pe când o lectură avizată, fidelă intenției autorului, va duce la evaluarea sa *stricto sensu*. Pornind de la teoria interpretării a lui Luigi Pareyson, Umberto Eco, în *Opera deschisă*, vorbea și despre un act de interpretare fără limite a textului literar. După 30 de ani, faimosul semiolog revine asupra problemei, contestând că semioza poate fi nelimitată: „La urma urmei, a spune că un text este

Scanned with OKEN Scanner

potențial fără sfârșit nu înseamnă [a spune – n. n.] că orice act de interpretare poate avea un scop nobil și binevenit. Până și deconstructivismul cel mai radical acceptă ideea că există interpretări care sunt inacceptabile și clamoroase. Asta înseamnă că textul interpretat impune interpreților lui niște restricții. Limitele interpretării coincid cu drepturile autorului lui"[6]. O interpretare productivă a unei opere va fi aceea făcută: „în acord cu propria-i *intentio operis*, ce fusese diminuată și umbrită de atâtea și atâtea *intentiones lectoris* anterioare, camuflate în descoperiri ale lui *intentio auctoris*"[7].

Prin actul lecturii se îndeplinește „funcția de construcție sau de deconstrucție a textului", ca: „o condiție a realizării sale ca atare"[8]. Dacă structuraliștii acordau importanță analizei textului „ca obiect dotat cu caracteristici structurale proprii", dezbaterile mai recente s-au orientat către o pragmatică a lecturii, înmulțindu-se teoriile despre cuplul cititor-autor. Se vorbește despre narator și naratar, „naratori semiotici, naratori extrafictivi, subiecți ai enunțării enunțate, focalizatori, voci metanaratorii", dar și de: „cititori virtuali, cititori ideali, cititori model, supercititori, cititori proiectați, cititori informați, arhicititori, cititori implicați, metacititori"[9]. Oricum l-am eticheta, pentru a recepta un text, un cititor trebuie, înainte de toate, să fie un vorbitor competent al limbii în care a fost scris textul, să cunoască modalitățile în care se pot structura unitățile lexicale și să posede competența literară necesară[10]. Conform instrucțiunilor aflate în text, printr-o lectură participativă, cititorul va deveni un „colaborator al autorului, fiindcă nu descoperă sensurile, ci le construiește"; de la „faza apropierii" de text, el va trece într-o „fază de recodificare, de remodelare" „a spațiului propriei individualități", *i. e.* în: „faza aproprierii textului"[11]. Orice mesaj poetic este structurat conform unui cod omonim, care nu va neglija codul limbii, pentru a se asigura astfel comprehensiunea, decodarea mesajului. Fiecare scriitor activează un asemenea cod poetic original: „poeticitatea fiind determinată de organizarea mesajului la toate nivelele sale, de la cele de suprafață până la cele de adâncime"[12]. Forma fonică, semantica, modul de combinare a semnelor vor provoca, în procesul receptării textului, un efect de surpriză. Propunându-i-se un univers ficțional, cititorul va reacționa în același plan imaginativ. Pentru a decoda mesajul poetic, el va trebui să facă apel și la propriile cunoștințe despre viață, pentru a putea descoperi sensurile profunde, pentru a interpreta și propune „soluții" proprii.

Receptarea unui text literar se face prin lectură. Apare însă o problemă. Cum anume, într-o epocă în care cartea a devenit un produs care se vinde, un individ oarecare este stimulat să devină cititor, cu alte cuvinte ce elemente vor determina stabilirea unui „contract de lectură"? Într-o primă instanță contează „ambalajul" și: „vecinătățile cărții"[13]. Cititorul avizat va fi incitat spre lectură prin informațiile primite despre text înainte de citirea sa, prin ceea ce oferă paratextul. *Numele autorului* constituie o sugestie în ceea ce privește genul literar (poezie, roman, teatru), tot pe baza sa putându-se intui orizontul tematic, stilul. Deseori, renumele

Scanned with OKEN Scanner

autorului suplinește un efort publicitar. Se adaugă prestigiul *numelui editurii, al colecției* în care apare cartea, ambele constituind garanția unui anumit tip de lectură. Și pentru că „nu există limite de inventivitate denominativă", *titlul* poate căpăta, sub aspect persuasiv, o importanță hotărâtoare, cu atât mai mult în epoca actuală, în care numele produselor sunt acaparate în general: „de strategia profitului"[14]. Pentru ca receptorul titlului să devină și receptorul textului, adică cititor, se apelează la o adevărată magie a intitulării, prin care, mizând pe cunoștințele și experiențele individuale ale destinatarului, titlul va funcționa întotdeauna ca un semn motivat.

Cititorul nu va fi înșelat în așteptările sale dacă este vorba de titluri clasice, cu caracter rezumativ sau tematic. Și în cazul unor asemenea titluri, criticii literari, în calitate de cititori avizați, au sesizat totuși inadvertențe semantice. Pentru romanul *Mara,* de Ion Slavici, Nicolae Iorga credea că ar fi fost mai potrivit titlul *Copiii Marei.* Mai târziu, Magdalena Popescu va afirma că Persida și nu Mara este, prin frecvența aparițiilor în roman, personajul principal, în vreme ce, pentru Nicolae Manolescu, cartea rămâne „mai ales a Marei, Persida însăși nefiind decât o Mară juvenilă"[15]. Un titlu cuminte, „nemincinos", cum este *Învățătorii,* de B. Jordan, stabilește o perfectă convergență cu textul, chiar și cel mai exigent critic literar trebuind să constate că există un acord indiscutabil între titlu și text, întrucât în carte este zugrăvită viața unor dascăli de țară. La antipodul unor asemenea titluri, care etichetează textul, se situează titlurile senzaționale. Astfel, descoperit pe o copertă, un titlu identic cu numele vedetei *Greta Garbo,* se va dovedi, cel puțin o dată, înșelător, pentru că autorul, Cezar Petrescu, nu vorbește deloc în text despre viața faimoasei actrițe, fixându-și atenția asupra efectului produs de respectivul nume asupra conștiinței unor tinere dornice să evadeze dintr-o existență fără orizont. Cum spune el însuși: „am redat un caz de psihoză caracteristic epocii. O depersonalizare... E o realitate ca oricare alta. Cel puțin tot atât de importantă ca influența cubismului în arta decorativă, pe un plan, sau pe altul, ca apariția lui Werther odinioară și influența acestei cărți asupra unei întregi generații europene"[16].

Mai ales în literatura de azi, scriitorii evită titlurile bazate pe o semioză directă, cerând cititorului să descopere singur, prin lectură, relația adevărată dintre titlu și text. Adesea titlul este ales astfel încât să declanșeze dispoziții asociative latente, caracteristice cititorului virtual. Un titlu cum e *Cearta,* folosit de Al. Piru, istoric literar care și-a încercat norocul și ca romancier, nu vorbește despre nici o ceartă concretă, sensul acordat cuvântului în text fiind mai general, de „ceartă" în sensul de incompatibilitate între femeie și bărbat, în problema reprezentării iubirii absolute. Alt titlu, cu un sens aparent concret, *Arsenic,* de Sergiu Dan, nu se: „raportează la natura toxicologică a cuvântului, ci la sensul unei combustii interioare"[17]. Titlul romanului *Rusoaica,* de Gib Mihăescu, nu are ca obiect viața unei rusoaice anume, chiar dacă în finalul romanului i se atribuie și un nume, Valia Nicolaevna. Așteptarea și apariția „rusoaicei" și apoi pierderea ei, din greșeala lui Iliad, simbolizează găsirea și pierderea *femeii ideale,* atât de mult visată, așteptată.

Scanned with OKEN Scanner

Simpla citire a unui titlu nu este suficientă pentru a dobândi și o „cheie" a textului. Romanul *Plecat fără adresă* nu are ca erou un factor poștal, mențiunea din titlu, aparent desprinsă de pe o scrisoare, fiind folosită, de către Cezar Petrescu, în sens figurat. Ca și celelalte personaje, actantul central al romanului a plecat fără adresă, o dată cu veacul, la 1900, spre timpurile care vor veni, adică s-a conformat exigențelor contemporaneității. *Cheia de fa,* de Ștefan Luca, nu are nimic comun cu muzica. Termenul împrumutat drept titlu din muzică își dezvăluie sensul destul de greu, chiar și după lectura romanului. El ar trebui să sugereze „ideea cheii de jos" a vieții: „ce merge până departe în timp, servește cauza celor care produc, celor care fac, fără de care nu se poate"[18]. Un amator de povești de dragoste nu ar alege un titlu ca *Ochii Maicii Domnului,* cum a făcut Tudor Arghezi. Căci, lecturând romanul, ceea ce descoperim este o clasică poveste de iubire, cu un băiat care iubea o fată, tânără care își părăsește iubitul și pentru ai cărei ochi, care semănau cu ai Maicii Domnului, cel dintâi intră într-o criză existențială profundă, în urma căreia se călugărește.

Pentru o foarte mare parte dintre cititori, receptarea corectă a titlului, conformă textului, este anevoioasă mai ales atunci când cuvântul-titlu nu apare deloc în text. Titlul *Vestibul*, de fapt o metaforă-simbol, a fost considerat de Al. Ivasiuc drept grăitor pentru romanul său, în ciuda faptului că în text cuvântul din titlu nu este pomenit niciodată. Dar acesta nici nu avea cum să apară, pentru că romanul dezbate problema culpei morale cauzate de lașitatea declanșată de violență, locul, „vestibulul", unde se ascunde și mistifică vinovăția, fiind „ideologia". Un astfel de titlu neașteptat confirmă însă, încă o dată, caracterul participativ al denominației romanești. El însuși o convenție, titlul va informa cititorul asupra convențiilor care structurează textul. Toate titlurile metaforice au o pronunțată notă de ambiguitate, de independență, părând a nu avea nici o legătură cu textul pe care îl identifică. Și totuși, asemenea titluri se practică frecvent în literatura modernă, în care numele de carte speculează copios deschiderea conotativă a intitulării. Un anumit tip de titlu va avea priză la o anumită categorie de cititori, iar scriitorii știu asta. Sanda Movilă mărturisește, de pildă, într-un interviu, a fi luat cunoștință întâmplător de interpretările liminale ale denominației romanești, bazate pe un bine speculat „simț" sociologic: „Mi-a spus cineva o glumă bună: ca să aibă succes o carte, autorul trebuie să se adreseze unei anumite clase sociale. «Eu, de pildă, – a continuat povestitorul – voi scrie un roman intitulat *Dactilografa.* Sunt convins că îl vor cumpăra toate dactilografele... Pe urmă voi scrie un roman *Șoferul.* Prevăd un succes sigur». "[19] Ideal este, probabil, ca secvența intitulantă să nu fie banală, ci deschisă interpretărilor. *Îngerul a strigat*, de Fănuș Neagu, constituie, de pildă, un astfel de titlu sugestiv, șocant, bazat, cum spune autorul, pe imaginea purificată a sunetelor: „care se înalță în ninsori, izbucnit dintr-un vârtej de patimi și sete de alb"[20].

Problemele comunicării și receptării literare sunt deosebit de complexe. Valorificând mai vechile abordări referitoare la triada autor-operă-cititor, Wolfgang

Scanned with OKEN Scanner

Iser[21] lansa, la un moment dat, ideea că „semnele literare" constituie o „organizare de semnificanți" ce vizează nu atât desemnarea unui obiect, cât transmiterea unor instrucțiuni pentru producerea unui semnificat. De aceea o teorie a receptării ar trebui să ia în seamă nu faptele empirice ale lecturii, ci rolul îndeplinit de cititorul model în actul receptării, fenomen înțeles ca un proces prin care se actualizează și se interpretează textul în conformitate cu modul în care el însuși dă instrucțiuni în acest sens[22]. Fiecare text ar presupune astfel un anumit cititor, care să posede o *enciclopedie* ce-i va servi „drept suport în înțelegerea textului". Pentru că orice text își desemnează un cititor model, chiar și Umberto Eco vorbește despre: „formația enciclopedică a cititorului model"[23]. Întrucât o operă de ficțiune are ca fundal universul real, un cititor model ar trebui să folosească în receptarea și interpretarea textului narativ acea parte pe care o posedă din *enciclopedie,* în baza nevoii „de adevăr", bazat pe „încredere". Pentru faptele și personajele fictive, o dată ce a început lectura textului, cititorul va trebui să accepte pactul ficțional, acționând în continuare conform „principiului de încredere". Autorul va povesti „fapte și evenimente fictive asupra cărora cere consensul cititorului" și va avea grijă „să-i furnizeze acele informații despre lumea reală pe care nu e sigur că cititorul le posedă și pe care le consideră indispensabile pentru înțelegerea povestirii sale". La rândul lor: „cititorii trebuie să se prefacă că informația ficțională e adevărată și să ia ca adevărate informațiile istorico-geografice furnizate de autor"[24].

2. Mesaje de tipul celor de mai sus apar, în romanul clasic, direct în incipitul narativ, realizând o trecere de la ceea ce se presupune a fi cunoscut spre universul fictiv al textului. Pentru că universul ficțional este un „parazit" (Eco) al lumii reale și nu există o regulă care să stabilească o proporție între elementele reale și cele ficționale, ceea ce este narat va trebui să împrumute o parte din caracteristicile geografice din lumea reală. Pentru a fi verosimilă, lumea construită, imaginară, va trebui să se bizuie pe întreaga experiență a cititorului referitoare la lumea reală. Analizând spațiul literar din romanul *Ion* am citat secvența inițială în care apare o adevărată „avalanșă" de nume geografice, care produc un accentuat sentiment de real. Doar două din toponimele inserate acolo (*Armadia* și *Jidovița*) sunt create de autor, restul fiind reperabile. Marea artă a lui Rebreanu constă, între altele, în capacitatea de a folosi numele ca și cum: „s-ar urmări mascarea caracterului ficțional al romanului, insinuarea ideii că ni se va povesti ceva care s-a petrecut aievea"[25]. Această tehnică, ținând de strategia incipiturilor narative în general, a fost folosită și de Manzoni, în romanul *Logodnicii.* Parafrazându-l pe Umberto Eco, am putea stabili un paralelism între modul de a proceda al romancierului italian și cel al lui Liviu Rebreanu: „Am putea citi această pagină privind mai întâi o hartă geografică și apoi o hartă topografică. Dar nu-i necesar: dacă-i citită bine, ne dăm seama că Manzoni [Rebreanu - n.n.] însuși desenează această hartă, tocmai pune în scenă un spațiu. Privind către lume cu ochii creatorului ei, Manzoni [Rebreanu

Scanned with OKEN Scanner

- n.n.] îi face concurență: el construiește lumea lui narativă, luând cu împrumut aspecte din lumea reală"[26].

Scriitorii realiști, din dorința de a „autentifica" ficțiunea, încercau să creeze, încă din primele rânduri ale cărților scrise de ei, o imagine sugestivă a existenței. Așa se explică *incipiturile* din romanele clasice, în care *numele de personaje* apar ca și cum ar fi vorba de cunoștințe vechi ale cititorului. Analizând acest tip de debut narativ, Paul Cornea sesiza caracterul de „consecuții" cu „caracter anaforic" al incipiturilor românești, bazat pe constatarea că, în receptarea unei asertiuni care conține nume proprii, receptorul percepe în genere ca: „indiscutabilă existența subiectelor despre care se spune ceva prin predicat"[27]. În romanul *Ion Sântu,* de Ion Marin Sadoveanu, relatarea debutează în modul următor: „Cincisprezece ani trecuseră ca o zi de când *Iancu Urmatecu,* mic funcționar pe vremea aceea, se mutase în casa lui nouă și încăpătoare în mijlocul unei mahalale de curând încheiată pe partea de miazănoapte a *Bucureștilor*"[28]. În *Întunecare,* Cezar Petrescu începe, la rândul său, narațiunea desemnând prin nume unul din personaje, tot din prima propoziție: „Colonelul *Pavel Vardaru* pipăi în cutia de lemn cafeniu o țigară de foi uscată. De pe gravura capacului îi surâse prietenos, cu tot șiragul dinților de porțelan, o creolă purtând pe umeri, în chip de anforă, un coș de foi de tutun, sub inscripția aurită Henri Clay – Habana"[29].

Convins prin titlu să realizeze „contractul lecturii", cititorul intră prin incipit în universul ficțional. Pentru a fi încurajat să continue lectura, cititorul va trebui să identifice în text un ansamblu de instrucțiuni care să i-o faciliteze. *Numele proprii (antroponime, toponime, zoonime...) vor fi astfel repere fundamentale, care nu vor lăsa cititorul să se piardă în „pădurea narativă". Prin nume se fixează în memoria cititorului personajele (principale, secundare sau episodice) și locurile.* Oricât de stufoasă ar fi acțiunea, scriitorul nu are voie, nici măcar din greșeală, să încurce numele și să creeze confuzii, care ar deruta cititorul. Atunci când apar două personaje cu același nume sau două toponime identice, inserția lor în discurs are, mai mult ca sigur, rostul obținerii unor efecte stilistice. Omonimia, parțială sau totală, este, de exemplu, o tehnică aplicată intenționat epicului de I. L. Caragiale, în vederea comicizării expresiei. Prin multiplicarea posibilităților de decodare, cititorul, ca destinatar al comunicării, nu mai are suficiente date pentru depistarea referentului. În schița *Amicul X,* desemnarea unor personalități doar prin prenume, din dorința de a se sugera relațiile apropiate ale locutorului cu referentul, creează confuzii comice în receptare, drept pentru care toți trebuie să verifice permanent exactitatea celor înțelese:

„– Nu l-ai văzut când l-am salutat?... *Costică.*
– A! ăsta e *Costică Arion*? zic eu. Îl credeam mai tânăr.
Amicul meu râde cum se râde de un ignorant.
– Nu *Costică Arion*... *Costică Ollănescu.* "[30]

Scanned with OKEN Scanner

Dorința de a „controla corectitudinea interpretării informației receptate" este transformată de I. L. Caragiale, în schița *Amici*, într-o „dublă glosă sinonimică a numelui"[31]:

„– ...la cine a făcut infamul aluzie?...
– La *Fănică*.
– La *bărbatul sorii nevesti-mi!, la cumnatu-meu?*
– La Fănică, la cumnatu-tău. "[32]

Funcția comunicativă pare aproape anulată când un mesaj nu transmite clar o informație, iar conlocutorul nu este cooperant în dialog. În schița *Căldură mare* se pornește de la premisa că referentul este cunoscut celor angajați în dialog, supoziție susținută de omonimia numelui de familie: *Popescu.* Servitorul știe că „pe stăpână-meu nu-l cheamă *d. Costică*; e propitar..." Întrebat „și mai cum?", acesta răspunde ingenuu „nu pot să știu". Ignoranța servitorului îl determină pe vizitatorul care se prezintă prin pronumele „eu" (bazându-se pe faptul că „mă cunoaște dumnealui... sântem prieteni..."), „să negocieze" prenumele domnului *Popescu*. În final aflăm că, de fapt, numele de familie *Popescu* nu are același referent: vizitatorul caută pe *Costică Popescu* din strada *Sapienții,* iar pentru servitor *d. Popescu*, „stăpân", „propitar", este *Mitică Popescu* din strada *Pacienții.* Pentru eliminarea echivocului s-a apelat la prenumele *Mitică* și *Costică* și la numele a două străzi, care clarifică, în final, confuzia. Deci, atât în universul real, cât și în cel ficțional, un nume propriu nu va funcționa ca o *descriere definită,* decât atunci când referentul este cunoscut de toți cei angajați în discurs, altminteri vor fi necesare descrieri suplimentare. În *C. F. R.* inserția unor astfel de elemente noi este foarte bine dozată, pentru a se declanșa curiozitatea comesenilor mușteriului necunoscut, dar și a receptorului cititor:

„– *Mița* acu trebuie să fie... Cât ai zis că e?
– Unu fără un sfert.
– ... Între Ghergani și Conțești... Am lăsat-o să plece cu *șeful*...
– Acuma sunt în gară la Titu.
– Cine, nene?
– *Mița*, nu ți-am spus?... Băiete, o halbă.
– Frate, cine e *Mița* asta? Fă-mă să-nțeleg.
– Cum? Nu știi?
– Nu.
– *Nevastă-mea*, frate. [...]
– Da *șeful* ce fel de om e?
– Foarte bun băiat...
– Nu adică de bun; dar ce fel de om e? în vârstă?
– [...] de șef încai, ce să mai zicem! Ți-este ca și un frate, o dată ce ți-e *cumnat*, ca' va-s'zică!
– Cum cumnat?
– Dacă-i *fratele Mițiii*!..."[33]

Scanned with OKEN Scanner

Folosirea în text numai a numelui, sau numai a prenumelui, mai ales când acestea sunt dintre cele mai comune (Mița, Mitică, Popescu), constituie sursa unor noi dificultăți în decodarea mesajului, evidențiind, în același timp, o strategie a scriitorului, care-și obligă astfel cititorul să meargă mai departe cu lectura, pentru a descoperi referentul semnului individual. Neclarități pentru destinatar apar însă și atunci când sunt folosite nume ale personalităților istorice, preluate pentru a desemna un alt referent. În acest sens, schița *Bubico* este edificatoare:

„– ...Noi nu suntem mojici ca *Bismarck*...

– Ha? Zic eu.

– *Bismarck* al ofițerului *Papadopolinii*...

Dându-mi această explicație, cocoana scoate din săculețul de mână o bucățică de zahăr. [...]

– A propos - zic eu - madam, vorbeați adineauri de *Bismarck*.... Al...

– *Al ofițerului Papadopolinii*...

– Ei! *Ce e Bismarck*?

– Un *dulău de curte*..."[34]

Coroborând exemplele de mai sus, se impune concluzia că *numele propriu reprezintă un termen contextual,* pentru că receptarea corectă a sensului numelui și depistarea referentului presupun o trimitere înapoi, la o situație cunoscută atât de emițător, cât și de receptor, la cunoștințele comune ale interlocutorilor. Ca bază a folosirii numelui stă principiul general al plasării lui într-un discurs, atunci când purtătorul numelui nu este cunoscut receptorului. În aceste condiții, numele funcționează ca un semn identificator individual numai în context. Altminteri sunt necesare descrieri identificatoare suplimentare, care să elimine ambiguitatea. Asemenea adăugiri, în sensul definirii referentului, sunt dirijate cu grijă de autor. Numai astfel se poate realiza, în memoria cititorului, *o relație stabilă între numele propriu și referent,* cunoașterea celui din urmă devenind posibilă tuturor celor care vor recepta opera.

Sigur că receptarea numelui va diferi de la un cititor la altul, în funcție de competența lingvistică și literară a fiecăruia. Importante sunt elementele care constituie baza descriptivă a numelui și care, alături de faptul că pot individualiza referentul, pot servi și la crearea unei imagini mentale a acestuia. Respectivele elemente, cum subliniază Umberto Eco, nu țin de „un sistem de semnificare", ci de „referința enunțului", de faptul că: „cineva emite un enunț cu intenția de a numi indivizi aparținând unei anumite lumi"[35]. Presupozițiile existențiale rămân pertinente pentru cei implicați în situația comunicativă avută în vedere și de aceea pot fi considerate presupoziții contextuale. Charles Ducrot[36], analizând numele proprii și descrierile definite în raport cu enunțarea, crede că existența acestora trebuie considerată incontestabilă și că apariția lor în anume situații discursive este legată de o topică a conversației. Umberto Eco

Scanned with OKEN Scanner

duce mai departe ideea, subliniind ca un fapt important în „individuarea" unui „individ" luarea în considerare a diferenței dintre „existență și referință", în raport cu presupozițiile existențiale. Acceptarea existenței unui individ va fi susținută de „propensiunea psihologică" a receptorului, care: „va încerca să *contextualizeze* elementul nou, căutând în contextul precedent, în enunțurile succesive sau în propria memorie, alte elemente care să-i actualizeze referința, sau, pur și simplu, să accepte elementul nou și să-l adauge domeniului contextual"[37]. Chiar dacă nu comunică cu anticipație informații despre existența individului la care se referă prin nume, actul menționării lui creează „propensiunea existențială" care va facilita impunerea sa ca existentă, reală. Pentru că orice text reprezintă un: „mecanism inferențial complex"[38], lectorul trebuie „să-l umple cu o cantitate de inferențe textuale", pornind de la complexul de presupoziții definite de un anumit context. Textul funcționează ca un „mecanism idiolectal" care realizează „corelații enciclopedice", având ca rezultat o descriere semantică a lumii textuale, cu indivizii și proprietățile sale. S-ar putea vorbi astfel despre adevărate: „hipercodificări"[39], pertinente doar pentru un text specific.

Actul comunicativ în narațiune posedă o structură interacțională, explicată de Grice[40] prin noțiunea de „principiu al cooperării", iar de către Greimas și Courtès[41] prin cea de „contract fiduciar". Pe baza „principiului cooperării" sau al „contractului fiduciar", deci acceptând convenția propusă de către emițătorul-autor, cititorul-receptor va reține ca adevărate presupozițiile existențiale, încercând să identifice prin nume (dar și prin descrierile suplimentare existente) referentul. Dintr-o operă de ficțiune vor fi acceptate atât elementele atestate în realitatea imediată, cât și cele fictive, grefate pe cele reale, care realizează împreună o reprezentare a unei lumi posibile. Universul ficțional creat în operă va fi alcătuit, în consecință, din elemente imaginare, fictive, neverificabile, precum și din altele reale, adesea controlabile. Este curios însă că, în receptarea unei opere care împrumută caracteristici geografice din lumea reală, mulți cititori se așteaptă ca lumea imaginară să se adecveze perfect lumii reale, la care se face referință. În astfel de situații numele reperabile de locuri sunt ușor de verificat. Dacă un cititor empiric nu va fi deranjat de faptul că, din punct de vedere onomastic, spațiul imaginar propus se va prezenta ca un amestec de nume reperabile, atestate și inventate, vor exista cititori suspicioși, care vor proceda la verificarea informațiilor furnizate de autor, pe motivul, poate, că ficțiunea copiază realitatea. Nicolae Manolescu nu se arată surprins de o asemenea atitudine. „Romancierul doric se poate aștepta la asemenea surprize – spune criticul român –, căci el este un cartograf urmărind să ne convingă că Yoknapatawpha lui este deplin reală, consemnată în atlase și istorii. Acesta este în definitiv un element esențial al poeticii realiste: universul «în relief», uman și natural. Tridimensional sau, cu alte cuvinte, euclidian. Tot secretul roman-

Scanned with OKEN Scanner

cierului este de a obține similaritatea desăvârșită, folosind scara de 1/1. E vorba însă de a copia tot așa de puțin cum e vorba de a inventa: procedeul seamănă mai degrabă cu o treptată descoperire; doar că lucrurile se descoperă oarecum de la sine"[42]. Ca atare, sunt explicabile reproșurile făcute lui Liviu Rebreanu în legătură cu scena din romanul *Răscoala,* unde Grigore Iuga îi arată lui Titu Herdelea moșiile sale, în care se afirmă că din satul *Izvoru* se vede *Rociu.* Lucrul, imposibil în realitatea geografică, îl putea cunoaște foarte bine un moșier din partea locului, devenit cititor pasionat al romanelor sale rurale.

Un reproș de aceeași natură i-a făcut lui E. Lovinescu Cezar Petrescu, legat de reconstituirea epocii în romanul *Mite.* Deși recunoștea că Lovinescu a scris un roman, iar nu o monografie istorică, Cezar Petrescu considera că nu sunt de neglijat, nici într-o carte ca aceasta, amănuntele ce țin de viață, de timp, de atmosferă, pentru că altfel există pericolul ca textul să piardă încrederea cititorilor. „Eminescu și Caragiale – spune Cezar Petrescu – nu puteau merge pe un *bulevard Elisabeta*, care nu exista, pe o altă stradă – *Schitu-Măgureanu*, care nu putea figura pe planul Bucureștilor de atunci, fiindcă Schitu Măgureanu încă nu era dărâmat și se afla aiurea, în vecinătatea Poștei de acum"[43]. În replică, E. Lovinescu afirma într-un interviu că „Am voit să creez o psihologie și deci un om, și nicidecum o ambianță socială. La apariția lui *Mite,* d. Cezar Petrescu a semnalat trei erori: pe vremea acțiunii romanului, de pildă, str. *Matei Millo* se chema altfel, ca și *Brezoianu* și *Schitu Măgureanu, bulevardul Margareta* nu era poate tăiat..." Dar: „eu n-am voit să evoc Bucureștiul din 1879 în datele lui topografice; cadrul acțiunii e redus la ultima lui expresie, firește, fără stridențe și anacronisme evidente: că o stradă se numește într-un moment dat așa și nu altfel n-are importanță. "[44]

Exigențele divergente ale celor doi scriitori români se explică, până la un punct, prin natura diferită a literaturii profesate de fiecare, realitate evidentă nu numai la nivelul creației, ci și prin lectură. Este exact ceea ce observa și Umberto Eco atunci când considera importantă, în lectură, nu: „ontologia lumilor posibile și a locuitorilor lor (problemă respectabilă în disputele de logică modală), ci poziția cititorului"[45]. Căci numai acesta din urmă poate să utilizeze și să interpreteze corect textul. Eco însuși se situează, la un moment dat, pe poziția unui cititor care „utilizează" romanul lui Dumas, *Cei trei mușchetari.* Consultând planul Parisului din secolul al XVII-lea, când se petrece acțiunea, autorul italian constată că cel puțin una dintre străzi avea în roman un nume greșit. Aceasta nu se putea numi *Rue Servandoni,* pentru că arhitectul florentin Giovanni Niccolo Servandoni a devenit celebru abia după proiectarea fațadei bisericii Saint-Sulpice, în 1730, iar acțiunea romanului se petrece în 1625. Dar, pentru că autorul nu s-a adresat unui cititor atât de pretențios, de sofisticat, care să posede o *enciclopedie* maximală, amănuntul rămâne irelevant, incapabil să creeze dificultăți în receptarea literară a textului. Reconstituirea itinerarului

Scanned with OKEN Scanner

personajelor și a topografiei epicului, mai ales în romanul clasic, nu este foarte dificilă, pentru că numele de locuri dau informații spațiale precise. Astfel, în romanul *Întoarcerea din rai,* de Mircea Eliade, acțiunea poate fi localizată relativ ușor. Pavel Anicet, bărbatul care iubește în același timp două femei, parcurge în carte un itinerar simbolic, distanța dintre cele două locuințe ale iubitelor sale, din strada *Izvor* în strada *Plantelor,* ambele existente în Bucureștiul anilor 1933. Cum spune chiar autorul, deplasarea: „se poate face ușor, cu cartea în mână, localizând întâlnirile și casele"[46].

Am analizat până aici modalitățile în care este proiectat universul real în plan ficțional și impactul acestui proces atât de complex asupra cititorului. Dinamica sa poate fi urmărită și în sens invers, de la ficțiune către realitate, căci *denumirile imaginare pot fi adoptate și în universul real.* Comitatele sud-vestice din Anglia victoriană au un echivalent literar acceptat în realitate, Wessex[47]. Faptul l-a uimit chiar pe creatorul acestui nume, Thomas Hardy, pentru că trecerea unui nume topic imaginar în universul real nu este un fenomen frecvent. În capitolul dedicat spațiului literar, am dat exemple de *receptare a simbonimelor din Alexandria în spațiul geografic real.* Frecvente sunt însă cazurile de simbonime antroponime devenite realonime, în urma receptării operelor artistice. Pentru onomastica românească este clar că numele *Carmen* are o origine livrescă, compozitorul Bizet, prin opera cu același nume, făcându-l să depășească spațiul cultural spaniol, de unde a ajuns și la noi. Tot ca efect al utilizării lor artistice, numele *Rodica, Mioara,* folosite de Vasile Alecsandri, apoi *Oana, Irinel,* vehiculate în opera lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea au devenit tot mai frecvente în registrele de stare civilă. După părerea lui Iorgu Iordan, prenumele *Dan,* puțin frecvent în Moldova, a devenit la modă acolo după apariția romanului *La Medeleni,* de Ionel Teodoreanu[48]. Memoria cititorului poate fi ajutată în identificarea personajelor și prin crearea unor nume cu un semantism motivat direct de personalitatea fiecăruia. Sistemul de nume motivate semantic presupune un „procedeu de identificare" în care este implicată direct caracterizarea personajului[49]. Cel mai simplu mod de sugerare a personalității unui actant literar este cel indirect, prin intermediul „numelor-măști". În această clasă ar putea fi incluse poreclele și supranumele, dar și numele construite după tiparul acestora. *Brânzovenescu, Farfuridi, Dandanache* sunt nume cu un semantism inconfundabil, tocmai de aceea ușor de reținut de orice receptor.

3. Actanții al căror caracter rămâne neschimbat de-a lungul procesului fabulatoriu reprezintă personaje *tip.* Caracterele fixe sunt specifice comediei „dell'arte", unde fiecare personaj are fixate, prin tradiție, alături de nume, anumite trăsături de caracter. *Colombina* este servitoarea șmecheră și confidenta „fidelă", *Arlechino,* servitorul descurcăreț. Anecdota pivotează, prin *tehnica*

Scanned with OKEN Scanner

fixării motivelor (avariția, prostia, nebunia), *pe numai câteva nume*. Folosirea îndelungată a unor anumite nume a dus la conturarea unei întregi galerii de personaje-tip, indentificabile pe această cale. Zoe Dumitrescu-Bușulenga vorbește la un moment dat, dintr-o atare perspectivă, despre „cei doi nebuni fără seamăn în lume", Don Quijote, „un activ", și Hamlet, „un reflexiv", care: „doresc să reintroducă virtuțile supreme în lumea în care trăiesc, dar nu izbutesc"[50]. În literatura română este foarte bine ilustrat tipul parvenitului, astfel încât un cititor instruit, la pronunțarea primului nume din această clasă, *Dinu Păturică*, va adăuga, în ordine cronologică, altele: *Tănase Scatiu, Gore Pirgu, Stănică Rațiu*.

Pentru Eugenio d'Ors noțiunea de *tip* are înțelesul dat de vorbirea curentă, adică trimite la irepetabilitate, la singularitate, la ceea ce, fiind exemplar, nu mai poate apărea și în alte contexte. Un exemplu de tip irepetabil ar fi, în acest sens, Mr. Pickwick, al lui Dickens, din scrierea care-i poartă numele. O altă categorie de personaje, ca Werther, al lui Goethe, păstrează însă o individualitate aparte, care, pentru că poate servi drept model și în conturarea altor caractere romantice (*Jacopo Ortis*, al lui Foscolo), trimite la ideea de *arhetip*. O a treia categorie ar reprezenta-o, de exemplu, Don Quijote, Tartuffe, considerate de Eugenio d'Ors *ectipuri*, întrucât sugerează o treaptă mai înaltă de generalizare, lăsând posibilitatea ca *numele personajelor să devină noțiuni*[51]. Astfel, se vorbește despre „donchișotism" spre a defini atitudinea individului care, asemenea faimosului personaj de roman, vrând să schimbe lumea, se „luptă cu morile de vânt". De fapt, în asemenea cazuri, prin folosirea numelui propriu în locul celui comun, se recurge la ceea ce Pierre Fontanier numea: „o figură a limbajului"[52]. E vorba de „sinecdoca persoanei" sau de „antonomază", adică de: „figura de stil care constă în folosirea unui nume propriu în locul unui nume comun sau a unui nume comun ori a unei perifraze în locul unui nume propriu"[53].

Antonomaza este un fenomen bine reprezentat în toate limbile europene și are ca efect îmbogățirea lexicului cu sensuri și cuvinte noi[54]. Procesul se realizează, așa cum reiese din definiție, în două direcții, aici interesându-ne doar *trecerea de la numele propriu din textul literar la cel comun*, ca efect al receptării operei într-un timp îndelungat și într-un spațiu larg. Ocupându-se de limbajul criticii literare, Doina Bogdan-Dascălu constată apariția frecventă a antonomazei în perioada de pionierat a criticii noastre literare, între 1830-1860. În acest interval se apelează la folosirea unor nume de autori cărora le sunt atribuite sensurile numelor comune pe care le substituie. Pentru a se sugera sensul de „creatori", „întemeietori" ai limbi române literare, se uzează numele fondatorilor limbii literare italiene, *Dante și Petrarca*, într-o formă neobișnuită azi, la plural: „În acele vremi au ieșit și *Danții* și *Petrarchii* luând material din limba norodului și dintr-însa făcându-și limba lor literară"[55]. Există

Scanned with OKEN Scanner

însă cazuri în care antonomaza se bazează pe metafora realizată cu material ce aparţine direct antroponimiei textului. Sursele metaforelor antroponimice sunt, de obicei, nume ce desemnează personalităţi ale istoriei, culturii, literaturii. Pentru domeniul care ne interesează, este de remarcat că nu orice nume propriu care apare în textul literar poate fi folosit în sens figurat, o condiţie obligatorie a realizării antonomazei fiind aceea ca personajul la care se face referire prin nume să poată sugera valori umane, adică, după terminologia lui Eugenio d'Ors, să reprezinte un *ectip*. Se poate vorbi de o anumită gradualitate în realizarea antonomazei. Dacă într-o primă fază numele proprii îşi păstrează forma, fiind însoţite de determinanţi specifici numelui comun (articolul nehotărât: *un Hagi Tudose;* desinenţe de plural: *Danţi*; adjectiv demonstrativ: această *Afrodită),* într-o alta, numele nou format este derivat de la un nume propriu (*donchişotism, tartufferie*).

În unele cazuri, receptorul mediu nu va mai realiza că, la originea numelui comun, se află un nume propriu. Astfel, în numele comun *amfitrion,* care are sensul de: „stăpân al unei case la care ia masa cineva; gazdă"[56], poate fi recunoscut destul de greu numele propriu grecesc *Amphitryon.* Pentru a înţelege evoluţia cuvântului va trebui să apelăm la mitologie. Potrivit legendei, regele *Amfitrion* se însurase cu Alcmena, o femeie frumoasă şi fidelă. De ea s-a îndrăgostit Zeus care, profitând de absenţa soţului, i s-a arătat, luând înfăţişarea lui Amfitrion, fără ca Alcmena să-şi dea seama. În aceste împrejurări, Alcmena îl naşte pe Hercule, care va fi adoptat de către generosul ei soţ, Amfitrion. Înfăţişat de Plaut într-o strălucitoare comedie, mitul antic a fost preluat de Molière, von Kleist, Giraudoux. Şi, pentru că mitologia l-a înfăţişat pe Amfitrion ca pe o gazdă generoasă, numele său a ajuns să sugereze dărnicia, ospitalitatea. Prin antonomază, cuvântul *amfitrion* indică astăzi o persoană care primeşte oaspeţi în casa sa, fără a se gândi la cheltuieli. Tot prin antonomază a fost creat şi numele comun *sosie,* cu sensul de: „persoană care seamănă perfect cu alta"[57]. *Sosia* este numele sclavului lui Amfitrion din aceeaşi comedie a lui Plaut. În timp ce stăpânul zeilor, pentru a o cuceri pe Alcmena, a luat înfăţişarea soţului acesteia, Mercur s-a întruchipat în Sosia, servitorul lui Amfitrion. În această postură, Mercur face de gardă la uşa casei. Chiar în acel moment vine însă adevăratul Sosia, pentru a o anunţa pe Alcmena de întoarcerea soţului ei. Între cei doi, adevăratul şi falsul Sosia, care nu se deosebesc cu nimic unul de altul, începe o altercaţie, punctată cu pumni şi insulte, până când, într-o stare vecină cu nebunia, Sosia cel adevărat începe să se îndoiască de propria-i identitate.

4. Iată, în fine, câteva consideraţii privind receptarea numelor proprii din operele literare pornind de la modul în care ar trebui ea efectuată de către criticii literari. Aceştia reprezintă „o sub-clasă în sfera receptorilor specializaţi",

Scanned with OKEN Scanner

distinctă de aceea a „receptorilor medii", caracterizată „printr-un grad înalt al competenței textuale și care se distinge de alte grupuri de receptori [...] prin caracterul specific" al performanței în înțelegerea „codului ce stă la baza textelor receptate"[58]. Criticul ideal este cel care poate să înțeleagă opera: „cum o înțelegea autorul ei, fără a ieși din limitele comprehensiunii"[59] și să o interpreteze în sens descriptiv, explicativ și evaluativ[60]. Pe parcursul lucrării, în special în capitolul despre antroponimele și toponimele simbonime, am apelat deseori la opiniile criticilor și istoricilor literari care, interpretând diferite texte narative, nu au neglijat numele proprii, în calitatea lor de elemente identificatoare și individualizatoare ale personajelor și spațiilor literare. Ar mai fi de adăugat doar câteva considerații despre sistemul aluziilor plasate în text, pentru a contura strategia textuală ce și-o propune autorul.

Umberto Eco și-a numit personajul central din *Pendulul lui Foucault,* Casaubon, gândindu-se la Isaac Casaubon, filologul care: „a demitizat cu impecabile argumente critice *Corpus hermeticum*"[61]. Chiar dacă romanul poate fi înțeles și fără a avea știință de existența lui Casaubon cel real, criticului, în calitate de cititor ideal – ajutat și de vastitatea *enciclopediei* sale – nu-i poate rămâne necunoscută analogia pe care Eco a sugerat-o prin nume. Din acest motiv, când autorul descoperă că același nume îl are și un personaj al lui George Eliot, în *Middlemarch,* devine străvezie rațiunea pentru care în text ne întâmpină un dialog care are menirea „să taie cheful interpretărilor inutile":

„– Apropo, cum te cheamă?

– Casaubon.

– Nu era un personaj din *Middlemarch?*

– Nu știu. În orice caz era și un filolog din Renaștere, cred. Dar nu suntem rude."

Ceea ce nu înseamnă că David Robey, periculosul și atât de temutul cititor ideal, cu o adevărată cunoaștere enciclopedică a domeniului, va întârzia să observe că și Casaubon al lui Eliot scrisese o *Cheie a tuturor mitologiilor,* motiv pentru care Umberto Eco s-a văzut obligat să accepte analogia, pentru că și personajul său avea această pasiune.

O receptare interpretativă poate descoperi sensuri și aluzii plasate intenționat în text, dar și altele, la care autorul nu s-a gândit. În *Numele trandafirului,* monahul Nicola da Morimondo este cel care își anunță semenii că arde biblioteca, fapt echivalent cu moartea abației ca microcosm. Referitor la sensul numelui Morimondo, care pare să trimită la ideea de „moarte a lumii", Umberto Eco scrie: „De fapt, l-am botezat pe Nicola cu numele binecunoscutei abații din Morimondo, în Lombardia, fondată în 1136 de niște călugări cistercieni veniți de la Morimond (Haute Marme). Când l-am botezat pe Nicola, încă nu știam că trebuie să-și rostească fatala-i vestire. În orice caz, pentru un italian care locuiește la câțiva kilometri de Morimondo, acest nume nu evocă

Scanned with OKEN Scanner

nici moartea, nici lumea – așa cum Voghera nu evocă o regată, nici Novara un altar nou-nouț. În fine, nu sunt sigur că Morimondo vine de la verbul *mori* și de la substantivul *mundus* (poate că *mond* vine dintr-un etimon germanic). Se poate întâmpla însă ca un cititor străin cu o oarecare cunoaștere a latinei sau a italienei să adulmece o asociere semantică cu moartea lumii (e o experiență comună multora: se fac mai ușor jocuri de cuvinte într-o limbă străină decât în limba proprie, pentru că reacționezi la lexic într-o stare de stranietate mai mare). Oricum, eu nu sunt responsabil de această aluzie"[62]. Giosuè Musca, un comentator al romanului *Pendulul lui Foucault,* face, interpretând textul, constatări pe care autorul, Umberto Eco, nu le-a avut în vedere, dar pe care este încă o dată obligat să le accepte, întrucât sunt convingătoare. Pe această cale, faptul că din numele computerului *Abulafia* și din numele celor trei personaje principale, *Belbo, Casaubon* și *Diotallevi,* se poate realiza seria ABCD, îi va deveni evident și autorului. (Pentru literatura română se poate face o astfel de speculație pornind de la numele eroilor lui Mateiu Caragiale din *Craii de Curtea-Veche;* toți cei trei crai au nume care încep, în chip misterios, cu litera *P*: *Pantazi, Pirgu, Paşadia*).

Până la urmă, însă, chiar și în cazul cititorilor avizați, își adevereşte importanța un alt adevăr, la fel de important ca acela al polisemiei, adesea paradoxale, a textului literar. „Limitele interpretării" constituie o realitate, pentru că nu se poate vorbi de un proces hermeneutic continuu, oricât de abil ar fi receptorul și oricât de cuprinzătoare ar fi *enciclopedia* acestuia. Receptând semnificații textuale, el interpretează mesajul emițătorului, realizând noi deschideri interpretative, ca reflex al unui necesar echilibru hermeneutic între: „fidelitate și libertate"[63], care să nu ingnore configurația textului și ambiguitatea acestuia. Dezambiguizarea funcționează ca o „anticameră a experienței estetice", atrăgând atenția, dar și stimulând destinatarul în găsirea „resurselor latente ale textului pe care îl interpretează", ori: „pe cele ale codului la care se referă"[64]. Un receptor care încearcă să construiască din cele citite: „un cod de comportament, înfățișând pe viu necititorilor desfătările lecturii, un cititor care știe să înfrumusețeze sărăcia realității exterioare cu ajutorul inventivei sale imaginații, ori de câte ori realitatea nu corespunde dorințelor și așteptărilor sale"[65] este *Don Quijote,* eroul lui Cervantes. Dar chiar și în cazul său, de „victimă" informațională, identificarea estetică cu opera nu duce decât în aparență la nebunie, după cum nu îndreaptă spre adoptarea unui model de conduită pasiv, ci îndeamnă la consolidarea acelei ipostaze cultuale care, în idealismul său, presupune mai curând detașare, distanțare față de text, decât identificarea mecanică cu acesta.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Ecaterina Mihăilă, *Receptarea poetică*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 11.
2 Olga Murvai, *Introducere la poetica receptării*, în „Studii de stilistică, semiotică, poetică", 1980, p. 152.
3 Paul Cornea, *Introducere...*, p. 42.
4 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978, și Idem, *Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture*, în *Proceedings of the IX-th Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck, 1980 (Literary Communication and Reception).
5 Paul Cornea, *Introducere....*, p. 248.
6 Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Constanța, Pontica, 1996, p. 15.
7 *Ibidem*, p. 41.
8 *Ibidem*, p. 18.
9 *Ibidem*.
10 Stanley Fish, *Literatura în cititor: stilistica afectivă*, în *Poetica americană. Orientări...*, p. 322.
11 Paul Cornea, *Probleme ale lecturii – pe scurt*, în „Limbă și literatură", III-IV, 1992, p. 156.
12 Ecaterina Mihăilă, *Receptarea....*, p. 23.
13 Paul Cornea, *Introducere...*, p. 152.
14 *Ibidem*, p. 154.
15 Nicolae Manolescu, *Arca....*, I, p. 145.
16 *Romanul românesc în interviuri*, II, partea II, p. 900.
17 *Ibidem*, p. 720.
18 *Ibidem*, I, partea II, p. 396.
19 *Ibidem*, II, partea I, p. 530.
20 *Ibidem*, p. 548.
21 Wolfgand Iser, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, apud Umberto Eco, *Limitele...*, p. 24.
22 Umberto Eco, *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1991, pass.; Idem, *Limitele...*, pass.
23 Idem, *Șase plimbări...*, p. 117.
24 *Ibidem*, p. 124.
25 Paul Cornea, *Introducere....*, p. 223.
26 Umberto Eco, *Șase plimbări...*, p. 97.

Scanned with OKEN Scanner

27 Paul Cornea, *Introducere...*, p. 130.
28 Ion Marin Sadoveanu, *Ion Sântu*, București, E. S. P. L. A., 1957, p. 5.
29 Cezar Petrescu, *Întunecare*, București, Cugetarea - Georgescu Delafras S. A., f. a., p. 9.
30 I. L. Caragiale, *Opere*, II, București, E. S. P. L. A., 1960, p. 142.
31 Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească*, București, Editura Academiei Române, 1991, p. 128.
32 I. L. Caragiale, *Opere*, II, p. 92.
33 *Ibidem*, p. 64.
34 Idem, *Momente, schițe și amintiri*, București, E. S. P. L. A., 1960, p. 214.
35 Umberto Eco, *Limitele...*, p. 340.
36 Charles Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
37 Umberto Eco, *Limitele...*, p. 343.
38 *Ibidem*, p. 347.
39 *Ibidem*.
40 H. Paul Grice, *Logic and conversation*, în Peter Cole și Jerry L. Morgan, *Syntax and Semantics. Speachs Acts*, New York, Academic Press, 1967.
41 Algirdas Julien Greimais și Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I-II, Paris, Éditions Hachette, 1979-1986.
42 Nicolae Manolescu, *Arca...*, I, p. 163.
43 *Romanul românesc în interviuri*, II, partea II, p. 914.
44 *Ibidem*, II, partea I, p. 383.
45 Umberto Eco, *Șase plimbări...*, p. 140.
46 *Romanul românesc în interviuri*, I, partea II, p. 891.
47 Nicolae Manolescu, *Arca...*, I, p. 163.
48 Iorgu Iordan, *Influența modei asupra numelor de persoane*, în „Limba română", XXVIII, 1979, nr. 1, p. 41.
49 Cf. Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 276.
50 Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Renașterea, umanismul și destinul artelor*, București, Editura Univers, 1975, p. 243.
51 Apud Ov. S. Crohmăniceanu, *Literatura română...*, II, p. 546.
52 Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers, 1977, p. 75.
53 *Dicționarul explicativ al limbii române*, s. v.
54 *Gramatica Academiei* (vol. I, p. 56) menționează trei surse ale antonomazei, în sensul trecerii de la substantiv propriu la substantiv comun, după cum: a) obiectul poartă numele orașului sau al țării unde o marfă s-a produs prima oară (karakul, olandă, havană, faianță); b) obiectul sau fenomenul este numit după numele celui care l-a descoperit, inventat (amper, volt, mansardă, joben); c) substantive comune își au originea în numele unor personalități istorice sau ale unor personaje literare (*harpagon* = om zgârcit, *hercule* = om puternic,

Scanned with OKEN Scanner

dalilă = femeie care folosește șiretlicuri). În același sens, vezi și Carlo Tagliavini, *Divagazioni semantiche rumene. (Dal nome proprio al nome comune)*, în „Archivum Romanicum", XII, 1928, p. 161-231.

55 Apud Doina Bogdan-Dascălu, *Critica – limbaj secund*, Timișoara, Editura Facla, 1981, p. 175.

56 *Dicționarul explicativ al limbii române*, s. v.

57 *Dicționar de neologisme*, s. v.

58 Carmen Vlad, *Semiotica...*, p. 112.

59 M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 286.

60 Janos S. Petöfi și Emil Sözer, *Static and Dynamic Aspects of Text Constitution*, în *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects. Theoretical Approaches*, Berlin–New York, 1985.

61 Umberto Eco, *Limitele...*, p. 137.

62 *Ibidem*, p. 136.

63 Umberto Eco, *Tratat...*, p. 348.

64 *Ibidem*, p. 334.

65 Hans Robert Jauss, *Experiență estetică...*, p. 293.

Scanned with OKEN Scanner

VIII. CONCLUZII

Problema numelor proprii din textul literar, studiată de noi în narațiune, reprezintă un domeniu vast și complex și implică o investigație din unghiuri de vedere multiple, precum și o perspectivă interdisciplinară. Onomastica textului nu poate constitui un obiect de cercetare autonom, având în vedere calitatea derivată a numelui propriu, aceea de element constituent al unui întreg, opera literară. Pentru a fi puse în lumină trăsăturile specifice ale sistemului denominativ narativ, am început analiza pornind din spațiul mai larg al denominației, unde se evidențiază funcția principală a numelor, care vizează, conform teoriilor antropologice, clasificarea realului. Regulile de atribuire a numelor proprii (*realonime* în spațiul real, *simbonime* în spațiul ficțional) au fost incluse într-un sistem a cărui funcție rămâne aceea de a identifica, a clasifica, a individualiza. Pentru narațiunea clasică se impunea, ca o caracteristică esențială, *subordonarea onomasticii textului la onomastica limbii*, dată fiind necesitatea folosirii numelor proprii în conformitate cu morfologia codului său. Fie ele nume *referențiale, atestate* sau *create,* simbonimele au fost analizate din perspectiva transpunerii în text a aparenței sensului propriu pe care îl au în uzul curent, *suportând,* în același timp, *regulile impuse de codul textului.* În consecință, inclus în text, onomasemul nu a mai fost o simplă copie a numelui cotidian, beneficiind de alte caracteristici semnificative, de tip conotativ. Situarea contextuală a numelui a putut dispune astfel de o remotivare simbolică, înlăturându-se orice urmă a opacității naturale a acestuia. Ca rezultat al stabilirii unei relații specifice între semn și context, numele propriu a fost evaluat ca un semn lingvistic identificator motivat, referința realizându-se într-un mod mai transparent sau mai estompat, în strânsă dependență de genul și natura textului. În această direcție s-a evidențiat strădania onomaturgului de a realiza un acord între desemnare și semnificare, printr-o adoptare selectivă a numelor. În selecție am identificat considerații de natură estetică, fonetică, etimologică, numele propriu funcționând ca selector al etniei, al originii sociale, al vârstei, al sexului. Astfel, valorilor din limba curentă ale numelor proprii, în text li s-au atașat altele, ce țin de semnificație și expresie.

Funcționarea textuală a onomasemului are loc în condiții specifice, dacă ne gândim la remotivarea simbolică ce se realizează prin stabilirea unor relații speciale între semnul onomastic și text. Înscriindu-se în limitele unor rigori ce țin de condiția *de mimesis* a literaturii, numele au fost evaluate astfel ca purtătoare de *simbol poetic,*

Scanned with OKEN Scanner

având ca principale caracteristici *unicitatea și dependența de text.* Numele propriu plasează narațiunea în realitate, întrucât transpune în text sensul său curent, la care se adaugă proprietăți variabile contextuale. Chiar inventat fiind, numele a fost analizat prin radiografierea structurii generice care-l caracterizează ca atare și care face posibilă recunoașterea sa. Structura lexicală a cuvintelor cu referențialitate fictivă este la fel de complexă ca aceea a numelor cu referenți reali. Numele propriu, o dată ales, a fost deci văzut ca o axă pe care se construiește personajul ficțional, recunoscându-se astfel rolul său în geneza personajului și în articularea sensului textual. Sub nume am grupat astfel, treptat, trăsături atribuite individului, în baza ideii că, în textul literar se produce *un act de referință specială, implicând un model mental al referentului.* Plasarea numelui într-un discurs, mai ales când referentul este necunoscut, ilustrează principiul general al folosirii acestuia, dacă avem în vedere și proprietatea anaforică care îi este caracteristică. Deseori, pentru o identificare corectă a referentului și pentru a se elimina ambiguitatea unor posibile omonimii, am fost nevoiți să studiem, în text, alături de nume, elemente descriptive suplimentare, astfel încât să se poată surprinde cum, în memoria cititorului, se realizează o *relație stabilă între numele propriu și referent,* pentru ca apoi analiza să poată ajunge la crearea unei imagini globale a referentului-personaj. În acest scop a fost necesară extinderea câmpului de investigație asupra tuturor formelor lingvistice prin intermediul cărora are loc desemnarea în discursul narativ, numai pe această cale putându-se ajunge la încheierea că există un set de reguli care privesc identificarea onomastică, o economie a identificării, cu caracter anaforic, ilustrând tendința destabilizării, în epicul modern, a identificării individuale. Subminarea rolului identificator al numelui a fost argumentată prin folosirea unor inițiale-simboluri sau a unor nume generice (în cazul acesta putându-se vorbi și de o denominație, relativ echivocă, la nivel de clasă). Ca o tendință spre imprecizia desemnării, în ideea creării unui univers încă nescindat prin procesul numirii, au fost analizați, în locul numelor, substituenți, cum ar fi pronumele, care au o mare putere de generalizare.

Numele propriu literar, în calitate de produs de origine textuală, nu poate constitui, totuși, un domeniu rezervat de cercetare, pentru că ajunge cu greu să se fixeze în limbă ca un cuvânt nou, iar, atunci când o face, în urma procesului de antonomază, fără a-și pierde sensul textual, nu mai individualizează, ci generalizează, deci își pierde calitatea de nume propriu. Ceea ce este de reținut rămâne faptul că sistemul onomastic specific comunicării literare, în ciuda faptului că „se hrănește" din plin din cel curent, cotidian, nu constituie totuși o copie a acestuia. Reținând *funcția narativă* a numelui propriu în text, dacă avem în vedere că apariția numelui este simultană cu conceperea și cu punerea în pagină a narațiunii, putem ajunge la concluzia că textul produce o remotivare simbolică a numelui, care va primi o semnificație derivată, corelată cu semnificația textului, în deplin acord cu observația de bun simț, după care numele propriu, de regulă, structurează textul narativ.

Scanned with OKEN Scanner

IX. BIBLIOGRAFIE

1. Antip, Felicia, *Adevărata identitate a sinucigașului,* în „România literară", XIV, 1981, nr. 29, p. 22.
2. Antip, Felicia, *Un jucător care n-a trișat,* în „România literară", XIV, 1981, nr. 30, p. 22.
3. Badea, Ștefan, *Nume și porecle în literatură,* în „România literară", XX, 1987, nr. 52, p. 7.
4. Badea, Ștefan, *Numele proprii în poezia lui Eminescu,* în „Limba română", XXIV, 1975, nr. 5, p. 437-448.
5. Badea, Ștefan, *Numele proprii eminesciene. Observații prozodice și stilistice,* în „Studii și cercetări lingvistice", XXXVIII, 1987, nr. 5, p. 420-433.
6. Badea, Ștefan, *Relația dintre poezie și titlu la Mihai Eminescu,* în „Limba română", XXVII, 1979, nr. 2, p. 173-183.
7. Badea, Ștefan, *Semnificația numelor proprii eminesciene,* București, Editura Albatros, 1990.
8. Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică,* București, Editura Univers, 1982.
9. Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX,* București, Editura Eminescu, 1974.
10. Barthes, Roland, *Critică și adevăr,* în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971,* București, Editura Univers, 1980.
11. Barthes, Roland, *L'Éffet du réel,* în „Communications", 1968, nr. 11.
12. Barthes, Roland, *Proust și numele,* în *Romanul scriiturii,* București, Editura Univers, 1987.
13. Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului,* București, Editura Univers, 1976.
14. Baudry, Jean-Louis, *Scriitură, ficțiune, ideologie,* în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971,* București, Editura Univers, 1980.
15. Bârlea, Ov., *Folclorul românesc. I. Momente și sinteze,* București, Editura Minerva, 1981.
16. Benoist, Luc, *Semne, simboluri, mituri,* București, Editura Humanitas, 1995.
17. Berca, Olimpia, *La relation titre-texte. Sur la prose de Sorin Titel,* în „Caiet de semiotică", Timișoara, 1989 (multigrafiat).
18. Berca, Olimpia, *Stilistica antroponimelor în „Țiganiada",* în „Studii și cercetări lingvistice", XXXVII, 1986, nr. 5, p. 400-407.

Scanned with OKEN Scanner

19. Bogdan-Dascălu, Doina, *Critica – limbaj secund,* Timișoara, Editura Facla, 1981.
20. Bogdan-Dascălu, Doina, *Funcția metalingvistică a numelor proprii și a derivatelor în limbajul criticii literare,* în „Limba română", XXIX, 1980, nr. 3, p. 187-192.
21. Bogdan-Dascălu, Doina, *Parafraza ca procedeu literar-artistic,* în „Studii și cercetări lingvistice", XLIII, 1992, nr. 2, p. 143-158.
22. Bogrea, Vasile, *Pagini istorico-filologice,* ediție îngrijită, studiu introductiv și indici de Mircea Borcilă și Ion Mării, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971.
23. Borcilă, Mircea, *Noi orizonturi în poetica americană,* în *Poetica americană. Orientări actuale,* studii critice, antologie, note și biblografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 15-100.
24. Borcilă, Mircea, *Semantică și poetică. Perspective de reintegrare,* în „Limbă și literatură", III-IV, 1991, p. 229-236.
25. Borcilă, Mircea, *Semantica textului și perspectiva poeticii,* în „Limbă și literatură", II, 1994, p. 33-38.
26. Brandi, Cesare, *Teoria generală a criticii,* București, Editura Univers, 1985.
27. Bratu, Bianca, *Preșcolarul și literatura,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
28. Brâncuș, Gr., *Nume date animalelor domestice,* în „Limba română", XVI, 1967, nr. 2, p. 169-175.
29. Bria, Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă,* București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981.
30. Budagov, R. A., *Introducere în știința limbii,* București, Editura Științifică, 1961.
31. Buder, Guido, *Titel und Text. Information und Wirkung des italienischen Novellentitels (G. Verga, L. Pirandello, A. Moravia) vor und Während der Textictüre* (Reihe Romanstik, 28), Reinfelden, 1982.
32. Caffarelli, Enzo, *Dalla prosa di Aldo Palazzeschi: spunti di cronologia e sociografia per l'onomastica letteraria,* în „Rivista italiana di onomastica", I, 1995, nr. 1.
33. Candrea, I. A., *Tabú în limbă,* în *Omagiu lui Ion Bianu,* București, Tipografia „Cultura Națională", 1927, p. 71-75.
34. Candrea, I. A., *Poreclele la români,* București, Editura Socec, 1896.
35. Cartojan, Nicolae, *Cărțile populare în literatura românească,* I, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.
36. Cazacu, Boris, *De ce lectura modernă a textului narativ? Modalități narative și implicații lingvistice,* în ***, *Limba română literară. Probleme teoretice și interpretări de texte,* București, Societatea de Științe Filologice, 1985.
37. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* București, Editura Minerva, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

38. Câmpeanu, Eugen, *Substantivul. Studiu stilistic,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.
39. Cândea, Virgil și Abdurrahman El Said Ismail, *Semnătura lui Dimitrie Cantemir în arabă,* în „Luceafărul", XVI, 1973, nr. 45, p. 1.
40. Ciobanu, Radu, *În cercul magic,* în „Transilvania", 1989, nr. 3, p. 38.
41. Clerici, Luca, *Fra realtà e finzione: il battesimo dei personaggi nei romanzi dell'Abate Chiari,* în „Rivista italiana di onomastica", II, 1996, nr. 1, p. 99-111.
42. Comloșan, Doina, *Pragul spre text,* în „Studii și cercetări lingvistice", XLI, 1990, nr. 2, p. 101-112.
43. Constantinescu, N. R., *Dicționar onomastic românesc,* București, Editura Academiei Române, 1963.
44. Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii,* București, Editura Minerva, 1988.
45. Cornea, Paul, *Noțiunea de autor: statut și „mod de folosință",* în „Limbă și literatură", III-IV, 1994, p. 26-31.
46. Cornea, Paul, *Probleme ale lecturii – pe scurt,* în „Limbă și literatură", III-IV, 1992, p. 156-166.
47. Coseriu, Eugenio, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso,* Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.
48. Coseriu, Eugenio, *Teoria del lenguaje y linguistica general,* segunda edición, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1967.
49. Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski,* București, Editura Cartea Românească, 1983.
50. Cristea, Valeriu, *Spațiul în literatură – forme și semnificații,* București, Editura Cartea Românească, 1979.
51. Cristureanu, Al. și Onufrie Vințeler, *Valoarea documentară a onomasticii din memorialistica și jurnalele de călătorie ale lui Timotei Cipariu,* în „Studii de onomastică", V, 1990, p. 305-313.
52. Cristureanu, Al., *Contribuții la studierea onomasticii operei lui George Coșbuc* în *Studii despre Coșbuc,* Cluj, 1966, p. 277-293.
53. Cristureanu, Al., *Imagini livrești formate din nume proprii în opera lui Costache Negruzzi,* în „Limbă și literatură", XXI, 1969, p. 151-157.
54. Cristureanu, Al., *Observații asupra numelor de persoană din „Craii de Curtea-Veche",* în „Studia Universitatis «Babeș-Bolyai»", XV, 1970, p. 87-92.
55. Cristureanu, Al., *Valori stilistice ale numelor unor personaje din basme,* în „Studii de stilistică, poetică, semiotică", 1980, p. 60-67.
56. Crohmăniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale,* I-II, București, Editura Minerva, 1972-1974.
57. Dan, Ilie, *Toponimie și continuitate în Moldova de Nord,* Iași, Editura Junimea, 1980.
58. Dauzat, Albert, *Les noms des personnes. Origine et évolution,* Paris, Librairie Delagrave, 1925.

Scanned with OKEN Scanner

59. Derrida, J., *De la grammatologie,* Paris, Éditions de Minuit, 1967.
60. Diaconescu, Ion, *Sintaxă şi intertextualitate,* în „Limbă şi literatură", III-IV, 1991, p. 237-245.
61. *Dictionaire de la linguistique,* Paris, Larousse, 1973.
62. *Dicţionar de termeni literari,* coordonator Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1976.
63. Drăganu, Nicolae, *Toponimie şi istorie,* Cluj, Institutul de Arte Grafice „Ardealul", 1928.
64. Duchet, Claude, *„La Fille abandonnée" et „La Bête humaine". Eléments de titrologie romanesque,* în „Littérature", 12 (1973), p. 49-73.
65. Ducrot, Charles, *Dire et ne pas dire,* Paris, Hermann, 1972.
66. Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea, umanismul şi destinul artelor,* Bucureşti, Editura Univers, 1975.
67. Dunca, Petru şi Vişovan, Ştefan, *Din antroponimia folclorului maramureşean,* în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 428-437.
68. Duţu, Alexandru, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963.
69. Duţu, Alexandru, *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor,* Bucureşti, Editura Univers, 1982.
70. Eco, Umberto, *Lector in fabula: cooperare interpretativă în textele narative,* Bucureşti, Editura Univers, 1991.
71. Eco, Umberto, *Limitele interpretării,* Constanţa, Editura Pontica, 1996.
72. Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă,* Constanţa, Editura Pontica, 1997.
73. Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.
74. Eliade, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* I, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.
75. Evseev, Ivan, *Cuvânt - simbol - mit,* Timişoara, Editura Facla, 1983.
76. Fânaru, Sabina, *Numele proprii în nuvela „În curte la Dionis",* în „Limbă şi literatură", II, 1994, p. 71-81.
77. Fischer, I., *Accentuarea împrumuturilor lexicale la Grigore Alexandrescu,* în „Studii şi cercetări lingvistice", XXXII, 1981, nr. 1, p. 11-24.
78. Fish, Stanley, *Fapt şi ficţiune,* în *Poetica americană. Orientări actuale,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 248-257.
79. Fish, Stanley, *Literatura în cititor: stilistica afectivă,* în *Poetica americană. Orientări actuale,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 304-326.
80. Flaux, Nelly, *L'antonomase du nom propre ou la mémoire du référent,* în „Langue Française", 1992, 92, p. 26-45.

Scanned with OKEN Scanner

81. Flore, Michaela, *Entre la métaphore et l'ambiguité,* în „Actes du colloque international Georges Perec", edités par Yvonne Goga, 17-19 octobre 1996, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 90-100.
82. Florea, Viorica, *Observații asupra sensului numelui propriu,* în „Studii de onomastică", II, 1981, p. 47-53.
83. Folena, Gianfranco, *Antroponimia letteraria,* în „Rivista italiana di onomastica", II, 1996, nr. 2.
84. Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului,* București, Editura Univers, 1977.
85. Frățilă, Vasile, *Lexicologie și toponimie românească,* Timișoara, Editura Facla, 1987.
86. Frege, G., *Sens et dénotation,* în „Ecrits logiques et philosophiques", Paris, Éditions du Seuil, 1971.
87. Funeriu, I., *Numele proprii din punct de vedere prozodic,* în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 92-101.
88. Gardiner, A. H., *The Theory of Proper Names: a Controversial Essay,* Londres, Oxford University Press, 1954.
89. Gary-Prieur, Marie-Noëlle, *La modalisation du nom propre,* în „Langue française", 1991, 92, p. 46-63.
90. Gary-Prieur, Marie-Noelle, *Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique?,* în „Langue française", 1991, 92, p. 4-25.
91. Genette, G., *Seuils,* Paris, Éditions du Seuil, 1987.
92. Genette, G., *Vraisemblance et motivation,* în *Figures,* II, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
93. Gheție, Ion, *„Patria" lui Marius Chicoș Rostogan,* în „Limba română", XXIX, 1980, nr. 1, p. 39-46.
94. Giurgiu, Felicia, *Motiv și semnificație poetică,* în „Studii de stilistică, semiotică, poetică", Cluj-Napoca, 1980, p. 50-53.
95. Goga, Nicolae, *Numele proprii în poezia lirică a lui Octavian Goga,* în „Studia Universitatis «Babeș-Bolyai»", XXXII, 1987, nr. 2, p. 43-50.
96. Goga, Nicolae, *Toponime verbalizate,* în „Studii de onomastică", V, 1990, p. 25-29.
97. Goga, Nicolae, *Valori conotative ale antroponimelor la nivelul expresiei fonetice,* în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 3-16.
98. Goga, Nicolae, *Verbalizarea antroponimelor în limba română și reflexele lor denotativ-conotativ semantice,* în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 29-38.
99. Graur, Al. *Nume de locuri,* București, Editura Științifică, 1972.
100. Graur, Al., *Nume de persoane,* București, Editura Științifică, 1965.
101. Graur, Al., *Pseudonime,* în „Limba română", XXXII, 1983, nr. 6, p. 543.
102. Graur, Al., *Toponimia - știință de graniță,* în „Analele Universității București". Seria Limbă și Literatură Română, 1972, nr. 1/2, p. 65-68.
103. Greimas, A. J., *Sémiotique narrative et textuelle,* Paris, Larousse, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

104. Greimas, Algirdas Julien și Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* I-II, Paris, Hachette, 1979-1986.
105. Grice, H. Paul, *Logic and conversation,* în Peter Cole și Jerry L. Morgan, *Syntax and Semantics. Speachs Acts,* New York, Academic Press, 1967.
106. Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie,* The Hague, Paris, 1973.
107. Gruiță, Gligor, *Numele proprii în sintagme explicite și implicite,* în „Cercetări de lingvistică", XXX, 1985, nr. 1, p. 50-58.
108. Hamon, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage,* în *Poétique du récit,* Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 122-125.
109. Hellwig, Peter, *Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten Titeln sind ein Schlüssel zur Textconstitution,* în „Zeitschrift für germanistische Linguistik", 1984, Heft1.
110. Hicea-Mocanu, Veronica, *Prometheus, nume și sens în drama lui Eschil,* în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 438-445.
111. Hoek, Leo H., *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,* La Haye, Paris, New York, Mouton, 1981.
112. Hoek, Leo H., *Description d'un archonte: Preliminaires a une théorie du titre à partir du Nouveau roman,* în J. Ricardou și F. van Rossum-Guyon (ed.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui,* I, Paris, 1972, p. 289-306.
113. Hoek, Leo H., *Pour une sémiotique du titre,* „Documentes de travail e pré-publications", Università di Urbino, numeri 20/21 genn. -febbr., 1973, série D.
114. Iancu, V., *Numele proprii în poezia lui Coșbuc,* în „Studii și materiale de onomastică", 1969, p. 45-49.
115. Ibrăileanu, Garabet, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale,* în Idem, *Studii literare,* Iași, Editura Junimea, 1986.
116. Ichim-Tomescu, Domnița, *Sens și context la numele proprii,* în „Studii și cercetări lingvistice", XXVI, 1975, nr. 2, p. 243-246.
117. Ionescu, Christian, *Mică enciclopedie onomastică,* București, Editura Enciclopedică, 1975.
118. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Narațiune și dialog în proza românească,* București, Editura Academiei Române, 1991.
119. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Sociolingvistică și semantică (Termeni de adresare în schițele lui I. L. Caragiale),* în I. Coteanu, Lucia Wald (sub red.), *Semantică și semiotică,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
120. Ioniță, Florin, *Temă și variațiuni,* în „Limbă și literatură",I, 1990, p. 41-45.
121. Ioniță, Vasile, *Cu privire la categoriile onomastice,* în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 39-47.
122. Iordan, Iorgu, *Etimologii. Demon,* în „Dacoromania", VII, 1931, p. 140-143.
123. Iordan, Iorgu, *Influența modei asupra numelor de persoane,* în „Limba română", XXVIII, 1979, nr. 1, p. 41-45.

Scanned with OKEN Scanner

124. Iordan, Iorgu, *Toponimia românească,* București, Editura Academiei, 1963.
125. Istrate, G., *Nume de oameni în opera lui Mihail Sadoveanu,* în „Cronica", V, 1970, nr. 45, p. 11.
126. Istrate, Ion, *Barocul literar românesc,* București, Editura Minerva, 1982.
127. Istrate, Ion, *Relația epică,* Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 1998.
128. Istrate, Ion, *Romanul „obsedantului deceniu" (1945-1964). O radiografie alfabetică,* Cluj-Napoca, Editura Diamondia, 1995.
129. Istrate Mariana, *Din onomastica romanului „Ion" de Liviu Rebreanu,* în „Studii de onomastică", V, 1990, p. 346-355.
130. Istrate, Mariana, *Nume eufemistice pentru „diavol",* în Studii de onomastică", IV, 1987, 184-191.
131. Istrate, Mariana, *Supranume – pseudonim,* în „Studii de onomastică", III, 1982, p. 124-133.
132. Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică,* în *Probleme de stilistică,* București, Editura Științifică, 1964.
133. Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară,* București, Editura Univers, 1983.
134. Jespersen, O., *Philosophy of Grammar,* Londres, Allen and Unwin, 1963.
135. Jonasson, Kerstin, *Les noms propres métaphoriques: construction et interprétation,* în „Langue française", 1991, 92, p. 64-81.
136. Jung, C. G., *Two Essays On Analytical Psychology,* Princeton University Press, 1972 (Bollingen Series XX) (The Collected Works of C. G. Jung; vol. 7).
137. Kayser, Wolfgang, *Opera literară,* București, Editura Univers, 1979.
138. Kis, Emesse, *Fundamente semiotice în delimitarea termenilor poreclă/ supranume,* în „Studii de onomastică", I, 1976, p. 128-142.
139. Kleiber, Georges, *Du nom propre non modifié au nom propre modifié: le cas de la determination des noms propres par l'adjectif démonstratif,* în „Langue française", 1991, 92, p. 82-103.
140. Kristeva, Julia, *Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Éditions du Seuil, 1969.
141. Lazbă, Marcela, *Nume de locuri în opera lui Mihail Sadoveanu,* în „Analele Universității Iași", XXIV, 1978, p. 63-88.
142. László Alexandru, *Cazul Gary,* în „România literară", 1992, nr. 21, p. 20-21.
143. Lévi-Strauss, Claude, *Gândirea sălbatică. Totemismul astăzi,* București, Editura Științifică, 1970.
144. Linția, Elena, *Realitate și ficțiune în onomastică,* în „Limba română", XXXII, 1983, nr. 2, p. 129-135.
145. Lotman, I. M., *Studii de tipologie a culturii,* București, Editura Univers, 1974.
146. Lucaci, Eug., *Considerații cu privire la numele proprii în literatura pentru copii (rusă și română),* în „Analele Universității București". Seria Limbi Slave, XIX, 1970, p. 151-157.

Scanned with OKEN Scanner

168. Muthu, Mircea, *Alchimia mileniului,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.
169. Nasta, Mihai, *Mythos şi textualitate,* în „Studii de stilistică, poetică, semiotică", Cluj-Napoca, 1980, p. 254-259.
170. Nicole, Eugène, *L'onomastique littéraire,* în „Poétique", 54, avril 1983, p. 233-252.
171. Nicole, Eugène, *Personnage et rhétorique du nom,* în „Poétique", 46, avril 1981, p. 200-216.
172. Noailly, Michèle, *«L'énigmatique Tombouctou»: nom propre et position de l'épithète,* în „Langue française", 1991, 92, p. 104-112.
173. Ohmann, Richard, *Actele de vorbire şi definirea literaturii,* în *Poetica americană. Orientări actuale,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 179-199.
174. Olteanu Ştefan, *Observaţii asupra structurii narative în stilul indirect liber,* în „Studii de stilistică, poetică, semiotică", Cluj-Napoca, 1980, p. 99-104.
175. Oros, Marius, *Despre caracterul specific al toponimiei,* în „Studii de onomastică", III, 1982, p. 194—202.
176. Pașca, Ștefan, *Numele de persoane şi nume de animale în Ţara Oltului,* în „Academia Română. Studii și cercetări", XXVI, 1936.
177. Panu, George, *Pseudonimele în scrieri şi în literatură,* în „Săptămâna", VIII, nr. 24, p. 241.
178. Pariente, Jeane-Claude, *Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles,* în „Langage", 1982, 66, p. 37-65.
179. Parisi, D., Cr. Castelfranchi și A. Devescovi, *Che cosa è un titolo?,* Roma, Preprint, 1978.
180. Pascu, G., *Numele dracului în româneşte,* în „Viaţa românească", 1910, vol. XVII, p. 198.
181. Pătruţ, Ioan, *Onomastica românească,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980.
182. Pestrea Suciu, Steluţa, *Rolul incipitului în structurarea textului literar,* în „Limbă şi literatură", I, 1995, p. 34-38.
183. Petre, Mihai, *Motivat şi nemotivat în toponimia urbană,* în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 374-378.
184. Petrovici, Emil, *Studii de dialectologie şi toponimie,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 1970.
185. Pietreanu, Marica, *Probleme de onomastică literară. Cu privire la poezia lui Marin Sorescu,* în „Studii de onomastică", V, 1990, p. 382-400.
186. Pizzoli, Lucilla, *Alcune osservazioni sull'espressionismo onomastico di Michele Mari,* în „Rivista italiana di onomastica", II, 1996, nr. 1, p. 125-131.
187. Plett, Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică,* Bucureşti, Editura Univers, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

208. Sandu, Elena, *O abordare sociolingvistică a desemnării personajelor în romanul social (cu aplicație la romanul „Ion" de Liviu Rebreanu)*, în „Limba română", XXXVI, 1987, nr. 1, p. 56-64.
209. Sasso, Luigi, *Il silenzio e il rumore. I nomi in Beckett*, în „Rivista italiana di onomastica, II, 1996, nr. 2, p. 369-375.
210. Sasso, Luigi, *Savinio e i nomi di fumo*, în „Rivista italiana di onomastica", I, 1995, nr. 1.
211. Searle, John R., *Statutul logic al discursului ficțional*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 210-225.
212. Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, București, Editura Minerva, 1993.
213. Simionescu, Mircea Horea, *Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
214. Slama-Cazacu, Tatiana, *Introducere în psiholingvistică*, București, Editura Științifică, 1968.
215. Spitzer, Leo, *Linguistic Perspectivism in the Don Quijote*, in Idem, *Linguistics and Literary History. Essay in Stylistics*, Princeton, Princeton U. P., 1984.
216. Stan, Aurelia, *O problemă de onomastică: numele proprii de animale*, în „Cercetări de lingvistică", VII, 1962, nr. 2, p. 335-342.
217. Stan, I. T., *Onomastica în romanul „Îngerul a strigat" de Fănuș Neagu*, în „Studii de onomastică", III, 1982, p. 330-350.
218. Stan, I. T., *Onomastica în romanul „Marele singuratic" de Marin Preda*, în „Studii de onomastică", IV, 1987, p. 458-462.
219. Starobinski, Jean, *Les mots sous le mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
220. Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, București, Editura Univers, 1985.
221. Straje, Mihail, *Dicționar de pseudonime*, București, Editura Minerva, 1973.
222. Șchiopu, Michaela, *La o nouă lectură a Ghepardului*, în Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, București, Editura Univers, 1995.
223. Șerban, Felicia și Elena Popescu, *Numele proprii în primele traduceri românești ale „Cântării cântărilor"*, în „Cercetări de lingvistică", XXXI, 1986, nr. 1, p. 76-82.
224. Șerban, Felicia, *Nume proprii în dicționare*, în „Cercetări de lingvistică", XXXV, 1990, nr. 2, p. 161-168.
225. Șerbănescu, Andra, *Antroponimele în discursul lingvistic*, în „Studii și cercetări lingvistice", XLIII, 1992, nr. 4, p. 435-440.
226. Șerdeanu, Lidia, *Numele de persoane în „Țiganiada" lui Ion Budai-Deleanu*, în „Limba română", V, 1956, nr. 1, p. 52-58.
227. Șorobetea, Aurel, *Rebreanu și Yoknapatawpha*, în „Steaua", XXI, 1970, nr. 11, p. 54.
228. Ștefan, Ion, *Deosebiri între vorbirea bărbaților și a femeilor la Marin Preda*, în „Limba română", XXXI, 1982, nr. 1, p. 75-84.

Scanned with OKEN Scanner

THE PROPER NAME IN THE NARRATIVE TEXT
• ASPECTS OF THE LITERARY ONOMASTICS •

Abstract

Our paper has as its aim the study of a less discussed problem, that of the textual function of the proper name, starting from the premise that the study of the onomasem in the narrative text must benefit by the results acquired in the larger frame of the denomination theory, though recognizing, besides the current use of the name, the poetic use. Due to the fact that the epic denomination benefits either by the names transferred from the existing onomastic corpus of the language, or by the names created according to the respective onomastic system, the selective adoption of the proper name has been considered as an indication of the signifying function of it. The insertion of an identifying linguistic sign contributes to the engendering and the articulation of the text, and its reiteration will ensure its continuity and textual coherence. The textual use of the name may have effects based either on a phonizant poetics, or on the exploitation of the resources the semantic figure of the re-motivation presumes.

As a consequence, we structured our paper starting from the onomastics, in its broad meaning of the name theory, going towards the literary onomastics, as the theory of the textual literary name. In an introductory chapter we stated the place of the text onomastics in the frame of onomastics and the links with the other disciplines of linguistics. In this respect, we had to take into consideration the fact that the narrative text may use, in the creation of the fictional universe, absolutely all the proper names which occur as an expression of a real universe, which means that the study of the literary onomastics does not come to the study of only one onomastic category, leading to only one kind of proper name, but it extends its research over all the categories, over all the proper names which are going to act as formatting nuclei of the literary text, catalyzing the artist's creative power. Considering these observations the erroneous conclusion that the field of the onomastics is identical to the one of the text onomastics would have imposed, at least as far as the number and the kind of the studied names is concerned. In order to break this deadlock, for all the proper names in the literary text we adopted the term *symbol name* (proposed by Augustin Pop), due to the fact that within the literary work the name acquires a new significance, fundamentally different from the previous one, transforming itself from *real name* to *symbol name*. The proposed terms have the quality to create the necessary opposition between literary

Scanned with OKEN Scanner

and non-literary, which can not be avoided when taking into consideration the study of the proper names in literature, not forgetting, though, that the notional sphere for the simbonim should be enlarged, by a redefining of the concept, larger than the idea of symbol, as long as art itself implies more complex qualities than the mere symbolization. Certainly, not all the proper names in the narrative text will have the same degree of symbolization. The proper name will act like a poetic symbol, and not like a conventional one and will have as main characteristic the uniqueness, a fact that will make it depend on the context. Other specific characteristics of the simbonim, i. e. the proper name in the literary work, will be determined by its occurrence in the literary text, by the organization of the text within the limits of some rigours held by the *mimesis* condition of literature, as well as by the *written text* condition, the reception being done in specific conditions.

In the next chapter we analyzed the status of the proper name in the narrative text. The primordial functions of the proper names (to identify and individualize) are also achieved in the literary discourse, but in a proper way, because literature has its own set of conventions, much different from those of another discourse. In literature the referential power of the language is deviated and weakened, and the proper name does no longer refer to the surrounding world, but to an imagined, fictional one, which calls forth the first one. By the appeal to suggestion and co-notation, the onomasems in the text acquire originality and uniqueness, awakening esthetic feelings. Integrated into the textual construction, the identifying linguistic sign becomes a relevant sign of the whole, which is the literary text. Especially in the narrative discourse, where the name is a central element in the semiotics of the character, this does not constitute, in any case, a mere index which designates, without signifying. On the contrary, we can talk about the *excessive semanticity* of the proper names within this open system, sometimes producing real *semantical aberrations* (Barthes).

The way the non-referential function of the proper names with fictive referents is realized remains a controversial problem. Keeping in mind the observation that the lexical structure of the words with fictive referenciality is as complex as that of the words with real referents, we saw that, at this level, there is no rigid limitation between reality and non-reality: the Romanian proper name also realizes an identification, though a reference, too, to one of the characters among those populating the imaginary universe. Then, we can even speak about a continuity of the reference during the narrative process, by the reiteration of the proper name, in a way in which, during the act of writing and that of reading, each name gathers a series of characteristics which are gradually attributed to the specific individual, a special reference act being thus acquired, practically a mental model of the referent.

The Romanian denomination acquires meaning only if it is studied in the specific conditions of the text syntax because, in many cases, the naming has the role to establish links, to create relations, to initiate. The names with symbolic valences become multiple significance bearers, which structure the text. In such cases, we can speak about a semantic plethora of the name, which lets itself exploited in the text, the anthroponim

Scanned with OKEN Scanner

functioning like a unifying and totalizer sign. In the modern novel, the changes that occurred in the structure of the epical discourse have repercussions in the narrative denomination, too. At the same time with the disintegration of the narrative ensemble, the death of the hero and the disappearance of the author, we also witness the undermining of the identifying role of the proper names. The process is realized by the use of some denominating strategies which rely on intentional overturning of the identification, achieved by the assigning of several names for only one character, by the naming of two characters by the same name, by the reduction of the names to the initials; real mathematical symbols, formal and conventional or, finally, by the investing the rank of onomasem to some common nouns or to some words from the class of the indicating words (the pronouns).

In the large majority of cases the proper name has an occurrence simultaneous with the conception, with the page lay out of the work. Made by the author, as the *name creator,* or taken from a pre-existing onomastic corpus, the name in the text has a strong motivation. The textual name is not a mere copy of the onomastic system in a language, but it is the bearer of derived significance, which will coincide, at least partially, with the significance of the text. When we speak about the poetics of the text, we must also speak about a poetics of the proper name in the text, which regards the relation between the onomastic sign and the text, practically the proper name's quality as a poetic sign of the text.

In Chapter IV we sketched the report between denomination and laterality remembering, from the ideas of the ilocutionary poetics, the fact that the literary work creates a world imitating a discourse with a referential intention. The writer pretends to make an assertion, to refer, and the reader will share this pretension. The settlement of this convention will use an anthroponim like *ască* on which the fictional character is built and a toponym in order to circumscribe the imaginary space. Because fiction is considered, in the large majority of cases of the theoretical considerations, besides expressiveness, as being a strong sign of literarity, we further studied the main onomastic categories, as structuring elements of fiction. We realize the fictionality of the character regarding it through the prism of its functions and characteristics, but through its name, too. In consequence, we saw a balancing in the choosing of the names between the names pre-existing in an onomastic dictionary and their creation, their invention within the limitations of verisimilar and truthfulness, but also in concordance with the typology of the text. Consequently, we made o classification of the anthroponims: 1. In a first class we included the marking names, i. e. the names of characters which, in the fictional work, have a linguistic mark, identical to the names of the personalities who bore them in the historically verifiable reality. This is the case of the historical, artistic personalities, who appear as novel characters, thus being historically referential. But, in such cases, the referent remains clearly delimitated from its existential matrix, because otherwise we could no longer speak about a fictional work, but, perhaps, about a monograph. The motivation of the use of historically-referential names is clear: in order to avoid the artificial, in order to maintain the

Scanned with OKEN Scanner

authenticity, the verisimilar through the range of time and space suggestion of a historical personality. 2. In the class of the attested names we have included the names pre-existing in an onomastic dictionary, and which are used textually, without sending to a homonymous prototype or, about which we have no evidence to have had such a prototype. 3. A last class identified by us is that of the invented names. The way we used the adjective "invented" is that of created, made up, produced having no attestation in the reality, but only in fiction. Consequently, the concept of invented name refers to proper names accepted as such in a fictional universe through mere convention. Because of this convention, an anthroponim non-existent in the common language is intercepted as an onomasem in a fictional discourse. The invented names do not differ, from a functional point of view, from the others, but their suggestive power is stronger. Thus, the "eloquent" names appear, onomasems which become non-arbitrary, and in this case, the mechanism that makes possible the association between the name and the referent is evident.

Because the space becomes a narrative identifying complex of major importance for the fiction work, we have tried an analysis of its dimensions. The fictional space, as well as the real one, is marked by some guide marks, in order to perform the delimitation of the "closed space" from the "open" one. In order to differentiate these limitations from one another, in other words, in order to make the identification of these limitations, they will be given names. The linguistic identifying signs which name some guide marks in a geographical space, established in order to ease the orientation, but in order to individualize a certain point in space too, are the toponyms. In order to mark the delimitation real/fictional space we kept the use of the terms real name and symbol name. In the case of the toponym symbol names we have delimitated the one that can be located from the ones attested and invented. In a fictional work these classes can co-exist, while some of them may prevail over others, depending on the kind of fiction wanted by the author: realistic, naturalistic, fantastic.

Regardless of their nature, the recognition and the functioning of the place names is based, here too, on a set of conventions between the author and the reader, because, helped by his imagination, but by his habits in everyday life to recognize "the patterns" of the place names, the reader will locate them in the fictional work, too. The place names thus contribute to the delimitation of the fictional space, respecting, though, its authenticity and verisimilarity. In this sense, we have tried to demonstrate that the skill of a writer consists as well in his capacity to find himself a matrix space of the imagination, speaking, first of all, about a fictive space, and only afterward about the representation of a geographical-ethnographic territory. Here, too, the denominative strategies are diverse: the imaginary space may be a "here", often not named or deducted from the context of the work, or a "there", well individualized by a toponym or intentionally left in the non-space. We also considered necessary to characterize the textual zoonimic system, in a sub-chapter. Analyzing especially children's literature we saw that the range of the animal names is larger in literature, naming not only domestic animals but wild animals, too. Because of the age peculiarities of the

Scanned with OKEN Scanner

receiving, the children, these names have a transparent semantism and a structure done by truncating, reduplicating, fantastic combinations.

Finally, we also included in the class of the proper names the euphemistic names referring to "the devil", "the demon" which came out as a consequence of some language taboo restrictions. This interpretation has been suggested by The Romanian Linguistic Atlas, II, vol. I, question no. 2744: "How do you call the devil when you don't want to say his name?" If we read the question attentively we can see that those who conceived the questionnaire asked for devil's nicknames. This was I. A. Candrea's opinion too, as he speaks about the countless nicknames the devil or the demon is called by. Then, the definitions given in the dictionaries for the devil say it is "an imaginary male being", a sexed character, fact that allows us to think that the name the devil is "baptized" by as being a proper name. Even if some of the answers are nothing else but some apotropaic formulas, others are similar to the nicknames referring to physical or moral peculiarities. This kind of proper names appear especially in fantastic literature, where the devil motive is profitably exploited. If, so far, we have presented the main onomastic categories which appear intra-textually (anthroponims, toponyms, zoonims, euphemistic names), we then approached those which serve as "thresholds" to the text (the name of the author, the pseudonym as the author's name, the text names).

In Chapter V we defined the pseudonym, which is one of the four large onomastic categories studied by anthroponimy. Compared to the other anthroponimic categories, we revealed similarities of the pseudonym with the nickname in what the functionality, the structure and the semantic load is concerned. Then, the social and psychological circumstances favor a trail to connect the two categories. The fact that their category nature is different, in the sense that the nickname is imposed by the collectivity, as long as the pseudonym is taken freely by the person who uses it, the connection does not do any harm, because the functionality of them both is identical. If, at first, the nickname and the pseudonym appear beside the real name, finally they can replace it and can take over its function. We then made a short excursion into the Romanian literary history in order to show that the occurrence and the evolution of the pseudonyms can be historically explained. We cannot speak about the pseudonyms until after the appearance of the idea of the literary property, the writer's conscience, because only then a writer begins to realize that it is a duty to sign a work, and a reason to be proud, too. He will sign with his name, assuming the responsibility for those stated or he will sign with another name, either because his freedom is restricted, or because, out of personal reasons, this is what he wants. Anyway, the reasons that determined the anonymity in different historical times do not differ too much from one another. It may be the desire to attack an adversary, so that he couldn't know who hit him, the lack of courage to express some opinions, the lack of confidence in his own forces, the modesty, the prudence, the fashion, the author's desire to remain unknown or to keep his intentions hidden. We kept in mind that the concomitant use of several pseudonyms by the same author is the evidence that the author of the text

Scanned with OKEN Scanner

does not want his identity known, the same way as when he constantly signs with the same pseudonym, he almost ceases using a false name, it becoming an adopted one. If, for the semantics of the text, it is not important whether the work is signed with a real name or a false one, for the receiving the phenomenon is not without importance. The mere utterance of the name of an author may induce a certain atmosphere, may make us think of a certain kind of poetry or novel. For the reader the author's name is the warranty for a reading that must not disappoint him. A writer will try to maintain the quality standard of his name. There are cases when famous and successful writers (Sergiu Dan with "Arsenic") used a pseudonym or anonymity just in order to assure themselves whether the authority of a name can add or harm the work.

In Chapter VI we analyzed the title in its quality of text name serving as a threshold to the text or even as an interpretation key. It is true that the title gives information about the content of the work, thus realizing a semantic function related to the reference text. Simultaneously, the pragmatic function is realized too, flowing from the author to the reader the work addresses to. The title, through the concentration of the idea in the text it serves as name, guides the reading of the reader, although in modern literature ambiguous, misleading, paradoxical titles exist too. No matter how open or coded the sense of the title, this does, however, compulsorily, its denominating function. Even if it is not autonomous, in the sense that it remains linked to the text, the title has an identifying function. Motivated or arbitrary, the title gives the text individuality, uniqueness, recognition. The same way as we can evidence the language and style peculiarities of a writer we can discover specific differences from one writer to another in what the title choosing is concerned. We can even evidence a general system of entitling, but which, in diachrony, differs in accordance with the taste and ideology of the epoch, the genre of literature which is cultivated. The adoption of a certain type of text name is determined by the author's attitude towards the expectations of the reader, in the sense that a conformity between the title and the text or an intentionally misleading of the expectations of the reader will exist. Ultimately, literature is the one that will confirm, correct or reject the title. After we sketched a typology of the titles, depending on the categories selected in the entitling formulas, we realized a delimitation of the double titles from the super-titles and the sub-titles. At the end of this large chapter we concluded that the pragmatic function, that of alarm signal, manifest itself regardless of the structure of the entitling sequence. In what the semantic function is concerned, a variable motivation can be seen, reaching the arbitrariness of the onomasem, sometimes explained by the desire for the entitling originality, but also by the compulsory demand for uniqueness of the entitling sequence.

In the last chapter we approached the reception of the proper names in the narrative text. In more recent studies various researchers reconsidered, from the perspective of the semiotic interpretation, the importance of the reader's identity and of the reading as a bases for the reception and interpretation of the text. The reception is an individual act, not-repeatable and it presupposes a communicative interaction, based on a certain amount of knowledge, each text being the beneficiary of an

Scanned with OKEN Scanner

expectation horizon adequate or not for the immediate acceptance. The reception depends on cultural factors, but on the poetic competence of the reader, too. An informed reader is stimulated towards reading by the information upon the text he received before reading it, by what the para-text offers. The name of the author offers a suggestion in what the literary genre is concerned, on this bases too the theme horizon and the style can be intuited. The prestige of the name of the publishing house is then added and that of the collection the book is published in. The text name can acquire, under the persuasive aspect, a decisive importance. Convinced by para-textual elements to realize the reading contract, in order to encourage the reader to go on with it, the reader will have to identify in the text a set of instructions to facilitate reading. The intra-textual proper names thus become fundamental landmarks which will prevent the reader from loosing himself in the "narrative forest". The characters and the imaginary geographic spaces remain in the memory of the reader through their names. Supplementary identifying descriptions, to avoid ambiguity and to realize a stable relation between the proper name and the imaginary referent will be added to the proper names as individual identifying signs. As a result of the reception of a work during a long period of time and on large space a switch from the textual proper name to the common name is realized, process known under the name of antonomaze and it has as its mechanism an anthroponimic metaphor.

In a few sentences we shall summarize our conclusions. Included in the text, the onomasem does not remain a simple copy of the everyday denominating code, having significant as well as connotative characteristics. The textual situation of the proper name realizes a symbolic re-motivation, removing any trace of its natural opacity. In this direction we evidenced the endeavor of every name creator to realize an accord between designing and signifying, by a selective adoption of the names. In selection we identified esthetical, phonetic, etymologic considerations, the anthroponims functioning as selectors of the ethnic and social origin, of the age, of the sex. Thus, to the values in the current language some other values were added, referring to significance and expression. Although the proper names in the text could have been treated restrictively too, which would have asked for a poetically circumscribed approach, we consider that only an inter-disciplinary approach can solve the so complex range of problems of their functioning.

Translated by Lucia Maria Neiescu

inv. 18245

Scanned with OKEN Scanner

Sinteza de faţă se bazează pe un număr foarte mare de opere examinate, nu numai din literatura românească, ci şi din cea universală, şi pe o foarte bogată ilustrare a aspectelor de principiu abordate cu exemple faptice dintre cele mai relevante.

Cartea doamnei Mariana Istrate reprezintă o realizare valoroasă în domeniul onomasticii textelor literare, aducând contribuţii importante la sistematizarea de ansamblu a problematicii în acest domeniu şi la investigaţia unora din cele mai dificile aspecte, din unghiuri de vedere multiple şi dintr-o perspectivă interdisciplinară.

Mircea Borcilă

Scanned with OKEN Scanner